في الرواية العربية الجديدة

دكتور

شعبان عبد الحكيم محمد

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دار الجديد للنشر والتوزيع

813.009

م . ش

شعبان عبد الحكيم محمد ،.

في الرواية العربية الجديدة / شعبان عبد الحكيم محمد .- ط1.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

340 ص ؛ 17.5 × 24.5سم .

تدمك : 978 – 977 – 308 – 584 - 1

1. القصص العربية – تاريخ ونقد.

أ -العنوان.

رقم الإيداع : 18967 .

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة – بجوار البنك الأهلي المركز

:elelm_aleman@yahoo.com & elelm_aleman2016@hotmail.com E-mail

الناشر : دار الجديد للنشر والتوزيع

تجزءة عزوز عبد الله رقم 71 زرالدة الجزائر

E-mail: dar_eldjadid@hotmail.com

2018

إهداء

إلى زوجتي

وأبنائي

وفاءَ وحبَا .... شعبان

الفهرس

قائمة المحتويات

مقـدمـة

الرواية العربية الجديدة مصطلح أُطْلِق على النتاج القصصي الذي تجاوز تقنيات الروايات الكلاسيكية ، التي يمكن إيجازها في ترابط الأحداث وتسلسلها ، والصراع ، والعقدة، والحل ، وحسن رسم الشخصية (صفاتها الظاهرة ، وأبعادها النفسية) وديكور المكان ، ومنطقية الزمن ... الخ .

لقد ثارت الرواية الجديدة على هذه التقنيات ، وصرخ أحد الروائيين قائلا : نحن جيل بلا أساتذة ، تعبيرا عن ارتيادهم لنهج فني ، يختلف عن مفهوم الرواية السابق الذين اعتادوا عليه ، وكتب صنع إبراهيم على غلاف روايته (تلك الرائحة) التي تجسد بداية هذا الاتجاه " أنا نتاج هذا الجنس، وهذه البلاد، وهذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي كما أنا" وهذه العبارة مقولة جيمس جويس في إحدى رواياته (صورة الفنان في شبابه) و كان جيمس جويس أحد الروائيين الذي تجاوزا النهج الكلاسيكي في تقنياته الفنية ،وواحدا من الذين ساهموا في تطور الرواية الحديثة ، وخاصة في روايته " يوليس" . وقد كان للاحتكاك بالأدب الغربي تأثيره في هذا ، فقد نادى كثير من الروائيين الغربيين بتجاوز التقنيات الفنية الكلاسيكية ، بل وجسدوا تنظيراتهم في أعمالهم الفنية ، نذكر منهم أندريه جيد وجيمس جويس، ومارسيل بروست ، وفولكنر، وآلان روب جرييه ، وناتالى ساروت، وكلود سيمون ...وغيرهم ، وقد تجاوزا هؤلاء – وغيرهم - في إبداعاتهم آليات السرد الكلاسيكية التي تجسدت في أعلى مستوى لها عند بلزاك في رواياته الواقعية .

على أيدي كتاب الرواية الجديدة لم يعد هناك تضخيم للأحداث والمواقف ،ولا التشبث بالرابطة المنطقية بين الأحداث ، ولا تضخيم صورة البطل وجعله ذا قسمات بارزة ، وسمات متفردة ،البطل الذي يعكس لنا طبقته كرمز لهاولا طغيان المكان ، ولا منطقية الزمن، بل كانت هناك رؤية جديدة لتقنيات جديدة تتماشى مع طبيعة الفن وروحه التطورية التي لا تقف على شكل ثابت أمد الدهر .

تحاول هذه الدراسة أن تقف على هذه التقنيات الفنية في صورتها الحداثية الجديدة ، في فصلها الأول ، وعلى نماذج من هذه الروايات يقوم الباحث بقراءتها والوقوف على آليات السرد فيها في الفصل الثاني لدراسته ، لتجمع الدراسة بين النظر والتطبيق ، وقد جاء تصوري لهذه الدراسة كالآتي :

تمهيد : أقف فيه على نشأة الرواية الجديدة في الأدب العالمي ، وفي الأدب العربي ، وأبين للقارئ آليات السرد في الرواية الجديدة .

الفصل الأول : آليات السرد في الرواية الجديدة :

السارد : أقف فيه على تصور النقاد للسارد والعلاقة بينه وبين المؤلف ، وهل السارد هو المؤلف ، أم هو شخصية مختلفة عنه ؟! وما دور السارد في العملية الإبداعية ،في صورها المتعددة ، من حيث موقع السارد (الرؤية من الخلف الرؤية مع ، الرؤية من الخارج) ومن حيث تواجد السارد (الراوي) في عملية السرد (الراوي المشارك – الراوي الغيري – الراوي المشارك الغيري).

الشخصية في الرواية الجديدة: أقف فيه على تصور النقاد للشخصية الروائية في ملامحها الجديدة ، كتقنية فنية ،مناقشا لعلاقة الشخصية بصاحبها وبالواقع ، ولتجاهل الرواية الجديدة للشخصيات ذات المعالم البارزة ،التي ترمز لطبقتها ، بل وبجيلها ، فلم تعد الشخصية في الرواية بهذه الجهامة والمهابة ، أو على حد تعبير جرييه " العبادة المفرطة للشخصيات " فقد يتجاهل عن قصد اسمها ، وقد يرمز لها بحرف من الحروف ، وقد يكون مجرداً من كل وجاهة ، أو ثقل اجتماعي .

المكان في الرواية الجديدة : أقف فيه على المكان كتقنية فنية ، تتضافر مع بقية التقنيات الفنية في العمل الروائي ، فلم يعد المكان واجهة للعمل الفني ولا خلفية للأحداث ، وأتتبع صور توظيف المكان في الرواية العربية الجديدة ما بين تغييب تام للمكان ، أو إبرازه في صورة مكثفة ،وقد ظهر ما عرف بالرواية المكانية .

الزمن في الرواية العربية الجديدة :أقف فيه على مفهوم الزمن كمعطى في الوجدان ،لا بالساعات والأيام والسنين ، الزمن النفسي هو الزمن المنوط دراسته في الرواية ، هذا الزمن الذي يتصف بالديمومة والانسياب ، لذا أفاد الروائيون في تكنيك الزمن من تيار الوعي ، وتداخل الأزمنة ،بعيدا عن التراتب ، والتسلسل المنطقي للأحداث ، وقانون الوحدات الثلاثة لأرسطو ، لأقف على الاسترجاع والاستباق في بناء الأحداث الروائية ، وإيقاع الحدث في العلاقة بين الأحداث في الواقع ، والأحداث مكتوبة على الورق .

الوصف والسرد : وفيه أقف على العلاقة بين الوصف والسرد واستحالة الفصل بينهما في الرواية الجديدة ، والقيم الفنية للوصف في العمل الروائي : الوظيفة الجمالية ، والوظيفة التفسيرية ، والوظيفة الإيهامية ، حيث إيهام المتلقي بمصداقية الأحداث في هذا المكان وذاك الزمن ،ودور اللغة في الوصف، والتناسب بين الأداء اللغوي وبنية النص .

الفصل الثاني : قراءات نقدية لنماذج من الرواية الجديدة .

أتناول بالقراءة لنماذج روائية في عشر مقالات :

أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم .

سأهبك مدينة أخرى لأحمد إبراهيم الفقيه .

الزينى بركات لجمال الغيطانى .

المِشْهِرَات لمنى سالم .

وردية ليل لإبراهيم أصلان .

كما يليق بحفيد لأحمد قرني .

حلم ليلة القدر للدكتور عبد الحميد إبراهيم .

الرواية الشعر : نماذج من إبداعات إدوار الخراط وأحلام مستغانمى .

رواية حنين لبشرى أبي شرار .

تأملات رجل الغرفة لأحمد طوسون .

وجاء اختياري لهذه النماذج لأتمثل فيها آليات السرد في الرواية العربية وطرائق التجديد في هذا النوع الأدبي الذي كما قيل عنه كتاب الحياة الوضاء ولم يأت اختياري لهذه النماذج بصورة ارتجالية ، بل كانت هناك مقصدية أضمرها وراء هذا الاختيار ، فجاء اختياري لأيام الإنسان السبعة وسأهبك مدينة أخرى لأنهما نموذجان لتمثل التيار الواقعي ، مع تطوير آليات السرد المعهودة في الاتجاه الكلاسيكي ، أما رويتا الزينى بركات والمشهرات فتمثلان نماذج للشكل التراثي في الرواية الجديدة ، الزينى بركات أخذت الشكل التاريخي ولازماته الفنية و المِشْهِرَات اتخذت الشكل الشعبي ، ووردية ليل نموذج للرواية الشيئية ، لذا اعتمد كاتبها على توظيف الكاميرا ، الكاميرا التي تنقل مشهدا في حيادية ، وهذه الرواية – أيضا - نموذج لحلقة القصص القصيرة ،وهو نوع مجنس من الرواية والقصة القصيرة ،وتكوينات الدم والتراب لجمال التلاوى نموذج للتجريب في استخدام التقنيات المسرحية والإفادة من المعطيات الفنية للكاميرا كأداة فنية في نقل الحدث بموضوعية وشفافية ، وحلم ليلة القدر نموذج للشكل الأصيل عند الدكتور عبد الحميد إبراهيم في كتاباته عن الوسطية العربية ، الشكل الذي يجمع بين معطيات الشكل التراثي والإفادة من منجزات العصر ،أما قراءتي لنماذج الرواية الشعر في (رامة والتنين والزمن الآخر لإدوار الخراط ، وفوضى الحواس لأحلام مستغانمى) لأوضح هذا التداخل بين الأجناس الأدبية ومفهوم (الرواية الشعر) في صورته الأكثر اتساعا ودلالة ،

ليرتبط هذا بالحبكة وببناء الشخصيات والزمان والمكان ، وبلغة الشعر التي تعتمد على التكثيف والإيجاز وأسلوب المجاز ، وذلك لخلق نوع أدبي مجنس ، أما رواية حنين فقد جمعت بين الرواية الشعرية والتثقيفية، أي التي يُصمم بناؤها لاحتواء قيم فكرية ومعلوماتية تتلاحم بجسد الرواية .

وقد انتهيت في دراستي بمجموعة من النتائج سجلتها في نهاية دراستيأتبع في دراستي منهجا جماليا ، يهتم بالقيم الجمالية في التشكيل الفني ، قبل اهتمامه بالمضامين والدلالات ، وأحاول تلمس الجديد في بنية النص وفي الإفادة من القيم الفنية الحداثية ،لأقدم للقارئ وجبة ثرية عن الراوية الجديدة جامعابين النظر والتطبيق .

لا أدعى الكمال فالكمال محال ، ولكن حسب دراستي أن تضيء ملمحا فنيا أو نصا من النصوص للقارئ ، فكل محاولة لها إيجابياتها وسلبياتها ، فإن كان هناك توفيق فمن الله ، وإن خانني التوفيق فعسى أن تكون دراستي منبها لمن يأتي من بعدى إلى طريق الرشاد، والله الموفق إلى سواء السبيل .

د/ شعبان عبد الحكيم محمد

تـمـهـيـد

الرواية الجديدة (نشأتها - ملامحها):

الرواية الجديدة مصطلح أُطْلِقَ على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينيات ،اتصف إبداعهم بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي (الرواية الرومانسية ، أو الرواية الواقعية) من حيث التصميم الفني والأداء الروائي ، هؤلاء الأدباء أطلق عليهم في مصر جيل الستينيات ،وقد ذاعت هذه التسمية في وسائل الإعلام ، ويصعب أن نطلق عليهم لقب مدرسة جديدة ، فهم وإن اشتركوا في المبادئ العامة ، ولكنهم يمارسون إبداعهم في إطار من الاختلاف والتنوع ،وأن ما يجمع بين هؤلاء الروائيين هو انتسابهم إلى جيل واحد ، وأنهم ولدوا في أزمنة متفاوتة نسبيا (1) .

وفي منظور هؤلاء الأدباء تغيرت الرؤية والمفهوم للعمل الروائي، فعلى أيديهم تكسرت التقنيات الفنية المعروفة (الحدث – البناء الفني – الشخصيات – الزمان المكان) فكما يقول عبد الملك مرتاض إن الرواية الجديدة " تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية ، فإذا لا الشخصية شخصية ، ولا الحدث حدثولا الحيز حيز (يقصد المكان)،ولا الزمان زمان،ولا اللغة لغة،ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متألفا، اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد"(2).

[1]- راجع:د. محمد الباردى:الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 عام 1993م ص 53.
[2]- د . عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)– عالم المعرفة الكويت عام 1998 رقم 240 ص53.

إن محاولة تجاوز الشكل التقليدي في الرواية العربية الجديدة ، من حيث التصميم الفني الذي ينحصر في التشبث بالمعايير الكلاسيكية الموروثة عن أرسطو في كتابه (فن الشعر) حين عرض لعناصر بناء المسرحية ، وقد التزم مبدعو الرواية بهذه الأسس الفنية ،ويمكن إيجاز هذه الأسس في ترابط الأحداث وتسلسلها ومنطقيتها ، والصراع ، والعقدة ،و الحل ، وإجادة رسم الشخصية ، صفاتها الظاهرةوأبعادها النفسية ، ومحدودية المكان ، ومنطقية الزمن ... الخ

وإذا كان نجيب محفوظ أبرز الروائيين العرب ،فأعماله الروائية نموذج يتمثل فيها هذه المعايير الفنية ، من حيث البناء (المحكم) ورسم معالم الشخصية، وتأطير الزمان والمكان رغم اختلاف المذاهب الأدبية في رواياته (الرواية التاريخية ،والرواية الواقعية والرواية الرمزية ...الخ) فالثلاثية (بين القصرين – قصر الشوق - السكرية) يقوم بناؤها الفنى على الإحكام والتسلسل المنطقي ورسم الشخصية الروائية رسما دقيقا، سواء ملامحها الخارجية ،أو النفسية ، ويطل علينا المكان شامخا بارزا بتفاصيله وجزئياته ، إضافة إلى محدودية الزمان ، حيث تدور أحداث رواية بين القصرين في القاهرة ما بين عام 1917 و1919 في أسرة برجوازية ، تمثل نماذج لشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة 1919 ، واستشهاد (فهمي)، وفي قصر الشوق نرى مسرح الأحداث في أحياء القاهرة في الفترة ما بين 1924 و 1927 ، وتنتهي بوفاة سعد زغلول ، والرواية تصور لحركة الوعي والتقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية في شخصية كمال ، وفي السكرية التي تقع أحداثها ما بين 1935 و 1944 حيث يتم توقيع اتفاقية 1936 ،والحرب العالمية الثانية، وتضارب الأفكار والآراء في تلك الفترة، من خلال أحفاد أحمد عبد الجواد لابنتيه عائشة وخديجة .. والثلاثية رسم دقيق للشخصيات الرئيسة :أحمد عبد الجواد ، وأمينة ، وكمال وياسين، و فهمي .. الخ، حيث يتوغل الكاتب في أعماق نفوس هذه الشخصيات ، والشخصيات الأخرى الثانوية، لتفسير سلوكهم ، ومدى تفاعلهم مع الواقع الاجتماعي ... الخ

وقد اعترض بعضهم على مصطلح جيل الستينيات خاصة أولئك الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءا من كلية اجتماعية تاريخية محددة ، وإن لاقى هذا المصطلح ذيوعا في الصحافة ودور النشر ، وقد تجمعوا في البداية حول صيحة قالت " نحن جيل بلا أساتذة " مشيرين بذلك إلى انقطاعهم فكريا وفنيا عن الأجيال الأدبية السابقة ، وقد جاء في مقدمة رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم التي تعد رائدة إبداع (المدرسة الجديدة في الرواية) قوله(أنا نتاج هذا الجنس، وهذه البلاد وهذه الحياة، وسوف أعبر عن نفسي كما أنا) وهذه الجملة مقولة جيمس جويس James Joyce من رواية صورة الفنان في شبابه Portrait of the Aritist as young man وهذه العبارة تعبر عن تمرد صاحبها على القيم والتقنيات الفنية للرواية التقليدية، وكان جميس جويس أحد الروائيين الذين أسهموا في نشأة الرواية الجديدة .

وقد أطلق بعضهم على هذا الاتجاه في الرواية المصرية " الحساسية الروائية الجديدة " وقد استخدم هذا المصطلح صبري حافظ مؤكدا أن الحساسية الروائية الجديدة هي تجاوز للإشكاليات القديمة التي طرحتها الرواية المصرية في مراحلها السابقة منها " تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريديةالتي دأبت على اختزال الواقع والرواية معا إلى علاقات تبسيطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة ،وبنبل القصد أخرى " وإلى " تجاوز العلاقة بين الأدب والواقع " (3).

وقد استخدام إدوار الخرّاط هذا التسمية في تعليقه على المصطلح مؤكدا أن مصطلح " موجة الستينيات أطلق دون أن يكون في الستينيات ما يعنى الإشارة إلى جيل ، أو عقد، مفضلا بذلك استعمال مصطلح الحساسية الجديدة (4).

3- د.صبرى حافظ:قراءة في رواية حديثة، مالك الحزين، مجلة فصول مجلد4العدد 4عام 1984م ص123.

4- راجع : د. محمد الباردى الرواية العربية والحداثة ص 20.

وقد حصر إدوار الخراط هذه الحركة الروائية في أربعة تيارات رئيسة هي :

تيار التشيىء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب ، ويعرّفه بعلاقة الشخوص بالأشياء إذ تفقد الشخوص دورها وفعالياتها في الرواية فلا " تدل على شيء آخر غير ذاتها شاخصة وماثلة في ضوء خارجي بارد ، ومن الروائيين الذين يندرجون في هذا التيار : إبراهيم أصلان ، ومحمد البساطى ، وجميل عطية إبراهيم ، وعبده جبير ،وإبراهيم الوردانى .

التيار الداخلي أو العضوي أو تيار التورط ، وهو نقيض التيار السابق ومن الروائيين الذين يندرجون في هذا التيار إبراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ،ومحمود عوض عبد العال .

تيار استيحاء التراث وهو تيار وظف التراث بمفهومه الواسع من فلكلور وحكاية شعبية ، وكتب تاريخية ،ومن الروائيين الذين يندرجون في هذا التيار يحي الطاهر عبد الله ، والغيطانى ، ومحمد مستجاب .

التيار الواقعي الجديد : وهو تيار وإن دار في فلك الواقع غير أنه لا يدورفي فلك التيار الواقعي المعروف ، بل طور في تقنياته وآليات السارد فأضفي على أعماله الحساسية الجديدة ، ومن الروائيين الذين يندرجون في هذا التيار صنع الله إبراهيم ، ويوسف القعيد ، ومحمد المخزنجى (5).

وقد تأثر هؤلاء الأدباء بالمدرسة الروائية في فرنسا التي أطلق عليها هذه التسمية (المدرسة الجديدة) والتي من أعلامها ناتالى ساروت ، وآلان روب جرييه وكلود سيمون ، وميشال بوتور، وكلود أوليه (6) .

5- راجع : المرجع نفسه ص 21.

6- من أعمال ناتالى ساروت أوصاف رجل مجهول ، وماترو ، والفواكه الذهبية ، وبين الحياة والموت ، ومن أعمال آلان روب جرييه المتلصص ، الغيرة ، الممحاوات ، في المتاهة ، ومن أعمال كلود سيمون الخَدَّاع ،الريح ، العشب ، طريق الفلندر ، ومن أعمال ميشال بوتور جدول الأوقات ، التعديل ، درجات ، ومن أعمال كلود أوليه المحافظة على النظام ، وخيبة نولان ،وأور أو بعد عشرين سنة. ومن أعمالهم الروائية التي ترجمت إلى العربية لقطات لآلان روب جرييه (ترجمة د.عبد الحميد إبراهيم) وانفعالات لساروت (ترجمة فتحى العشرى) ومحاولة ترميم مذبح عتيق لكلود سيمون (ترجمة زينب عبد العزيز)

وكما اختلف النقاد العرب على إطلاق مدرسة على نتاج هذه الاتجاه الأدبي كذلك اختلف المنظرون الغربيون على إطلاق اسم مدرسة على إبداعات جرييه وساروت وكلود سيمون وبوتور ، فرولان بارت رفض أن يكون لروب جرييه A . R . Grillet مدرسة(7)، حين أطلق جرييه على إبداعه وإبداع أقرانه المجددين (مثل ساروت وبوتور) (عصر الرواية) وأطلق على إبداع ما قبله(الواقعيون والطبيعيون والرومانسيون) اللارواية، وأطلق سارتر على الاتجاه الجديد في القصة (الرواية الضد) Anti roman (8).

وقد أثارت هذه المدرسة ردود فعل مختلفة ،فأصحابها يعتبرون أن تاريخ الرواية يبدأ بهم ،وأنهم يمثلون انعطافة breakthrough شاملة ومختلفة عن كل ما سبقتها ، بينما يعتبرها البعض مثل كثير من النقاد الإنجليز مجرد " زوبعة في فنجان " tempest a teacup ويراها الآخرون لا تصل إلى أن تمثل مدرسة أو حتى حركة متماسكة لما فيها من نزعات تختلف باختلاف كل كاتب ،وتختلف النزعات في تلك المدرسة باختلاف كل فرد ، ومع ذلك يتفقون على رفض الرواية القديمة ، التي يطلقون عليها نعوتا مثل الرواية التقليدية ،أو الواقعية ،أو البلزاكية ،ومن ثم يتردد في حديثهم كلمة ضد anti مشيرين إلى أن الرواية الجديدة تمثل مرحلة تتناقض مع ما سبقها ، مرحلة تنفي كل ما قبلها ، وتستأنف تاريخا هو بداية مسيرة الرواية الحقيقية . (9). .

7- راجع د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص59.
8- راجع : م . نفسه ص 75.
9- راجع د . عبد الحميد إبراهيم مقدمة ترجمته لقطات لألان روب جرييه ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1985م ص11:10.

وإن اختلفت الاتجاهات في الكتابة داخل المدرسة الواحدة ، وهنا بين كتابات جرييه وبوتور وساروت وكلود سيمون ، فالاختلاف الذي يحدث عبر مدرسة روائية واحدة ، لا يعنى اختلاف تعارض ، ولكنه اختلاف تكامل ...فنحن نرى أن الرواية الجديدة مدرسة أدبية ...إذ كانت الرواية الجديدة توفر فيها جميع المعطيات والعناصر والإجراءات والفلسفات والتمردات ...وكل ما ألف الناسأن يقرأوه في الكتابة التقليدية في الرواية " (10).

ومن حيث تجاوز هذه المدرسة لمنظور الرواية السابق فقد حققتالرواية الجديدة "حلم فلوبير بناء شيء من لا شيء، يقف وحده، دون الاستناد إلى شيء "(11) وحلم فيليب صوكير "كتابة كتاب ذي شأن عظيم، يخرج من نطاق التصنيف، لا يتفق مع أي شكل محدد، بحيث يكون رواية وشعرا ونقدا في الوقت ذاته"(12).

وقد أطلق عليهم مجموعة مصطلحات أخرى منها مدرسة النظرة Ecole du regard والرواية الموضوعية Le Roman Obiectif ومدرسة دار مينوى Ecole de Minuit نسبة إلى دار النشر التي احتضنت أعمال هذه الحركة (13).

محاولة تجاوز الشكل التقليدي في الرواية الأوربية الحديثة ، من حيث التصميم الفني الذي يقوم على التمسك بالأسس الفنية الكلاسيكية ، الموروثة عن أرسطو في كتابه (فن الشعر) ، ويمكن إيجاز هذه الأسس – كما ذكرنا - في ترابط الأحداث وتسلسلها ومنطقيتها ،و الصراع ، والعقدة ،و الحل ، وحسن رسم الشخصية ، صفاتها الظاهرة ، وأبعادها النفسية ، ومحدودية المكان ، ومنطقية الزمن ... الخ

10- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 81.
11- راجع : عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات ص44.
12- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص65.
13- د. محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ص 40.

نجد هذه المحاولات التي تهدف الخروج على النسج التقليدي للرواية الواقعية (وأعمال بلزاك رمز لها) نجدها منذ بداية القرن العشرين عند الروائي أندريه جيد A.Gide ، في روايته مزيفو العملة Les Faux Monnayeurs وهذا الرواية تبنى على غياب المغامرة ، وقد وصف جيد هذه روايته قائلا " ليس لروايتى موضوع ،نعم إني أعلم ذلك ، فما أقول يبدو بلا معنى ، فلنقل إذا فضلتم ذلك ، لن يكون لها موضوع " (14).

إن رواية (مزيفو العملة) يضاف إليها أعمال جيمس جويس J.Joyce خاصة روايته يوليس Ulysse كان لهم الأثر القوى في مسار التحولات الكبرى على الرواية العالمية لدى منتصف القرن العشرين ، وذلك بانتهاجه لنهج تيار الوعي في الكتابة ، وقد أجهد الكتاب الذين ساروا على نهجه مثل وليم فولكنر W. Faulkner ، ومن الذين انتهجوا تيار الوعى مارسيل بروست ProustM. في روايته البحث عن الزمن الضائع A la recherché du temps Perdu ... وقد اعتبرت رواية بروست البحث عن الزمن الضائع تحولا عميقا ، مثلها مثل مزيفو العملة ويوليس في مسار الرواية على المستوى العالمي (15).

وقد سعت الرواية الوجودية إلى تجاوز الشـــكل التقليدي فألبير كامو A.Camus في رواية الغريب L,Etranger لا يتدخل الراوي في مصائر الشخصيات ،و يصف الشخصيات والأحداث بحيادية ،كما أن اللغة الروائية تتصف بالحيادية ، وتبتعد عمّا تتسم به اللغة الروائية من مجاز ورونق ، ورواية الغثيان لسارتر يحتفي صاحبها بوصف الأشياء على حساب الشخوص ،إضافة إلى مأساة البطل تكمن في أنه يريد أن يكون موجودا ،وأن يكون في الوقت نفسه شيئا واعيا (16) .

14- راجع : المرجع نفسه ص 39 نقلا P. Les Faus Monnayeus Gallimard 1925

15- راجع :د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 69:68.

16- راجع : د . محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ص 39.

وجان بول سارتر J.P.Sartre في رواية الغثيان التي اختلفت عن الروايات التي كانت تمجد الإنسان ، قد جاءت برؤية جديدة ، وقدمت تجربة فلسفية أصيلة تنبئ عن استكشاف وجود يكتسح النفس من جميع أقطارها ،

وأنه لا يمكن لوجودنا الحقيقي بأي وجه من الوجوه أن تجرى مجرياته على نحو ما يحدث للوجود من جنس الرواية ، وهذه الرؤية تختلف مع النزعة الواقعية في الفن ، لأنها تنهض على رسم المجتمع كما هو ، لا كما يجب أن يكون ، ومن دون محاولة البحث عن تقديمه في إطار من المثالية ، وذلك بروح من الموضوعية الكلية ،وكما رأي "ميشال ريموند " حيث إن الراوية "السارد" يستكشف حقيقة واحدة ، هي الوجود فيضطر إلى الشك في كل شيء ، بما في ذلك الشك في نفسه ، وقد انتهت الغثيان على بصيص شاحب من الأمل في أن الفن هو وسيلة للإفلات من الوجود ، ورأي أحد النقاد الفرنسيين في رواية الغثيان أنها تمثل نهاية الرواية (17).

وفرانز كافكا F.Kafka في روايته القيصر تعبر عن عبثية الحياة الناشئ من عبثية الوجود ،فاتصفت بالضبابية والغموض القاتم ، وفيها جرد الشخصية من خصائصها المعهودة (اسم، لقب، قصر ، طول ، لون) واختزلها في حرف (K) الذي جعله رمزا للشخصية المركزية في الرواية ...واعتبر النقاد تصرفه هذا ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها ، ورسم ملامح شخصياتها (18) .

17- راجع: د. عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ص 74:73.
18- راجع: المرجع نفسه ص 70.

ومن الأعمال الروائية التي أسهمت في نشأة الرواية الجديدة مدرسة الروائيين الأمريكيين ، نذكر منهم أرنست همنجوأي E.Hemingway وجون دوس بوسوس J. D.Passos التي اتسمت تقنيات السرد عندهم بالنزعة الموضوعية ،وقد تجاوزت التقنيات الروائية التقليدية ،البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتيبة ...وعمدوا إلى بناء روائي فوري بواسطة الفلاشاتالمركبة بعضها على بعض ، وبذلك استخدموا التقنيات السينمائيةومن استكشافات هذه المدرسة تقنية المناجاة ،واستخدام تقنية تيار الوعي (19) .

وقد سار رواد هذه المدرسة في اتجاهين :

الاتجاه الأول : وفيه يعتمد أصحابه على وصف سطح العالم ، ويسعى إلى تجسيم أقصى حد من الموضوعية ،ومن أنصاره جرييه وكلود سيمون وكلود أوليه .

الاتجاه الثاني : وفيه يعرض أصحابه للوجود في مظاهره المبتذلة ، ويقترح عالما تحتيا بحياته التي تغلي بشدة ، وهو عالم العلاقات البشرية الحقيقي، ومن هؤلاء ناتالى ساروت وميشال بوتور (20) .

ومما يذكر لرواد هذه المدرسة أنهم أصدروا بجوار أعمالهم الأدبية أعمالا نقدية معبرة عن رؤيتهم، فكتب روب جرييه نحو رواية جديدة (ترجمهما إلى العربية مصطفي إبراهيم مصطفي) وكتب ميشال بوتور (بحوث في الرواية ترجمهما إلى العربية فريد أنطونيوس).

19- راجع : المرجع نفسه ص 78.

20- د . عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات ص18.

لقد أفاد جيل الستينيات في الرواية العربية من الرواية الفرنسية الجديدة وتمثلوا كثيرا من قيمها الفنية ، التي عرضنا لها فأول رواية معبرة عن هذا الاتجاه(تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم عام 1966) نجد على الغلاف التنكر لكل القيم الفنية السابقة ،مرددا عبارة جيمس جويس (أنا نتاج هذا الجنس ، وهذه البلاد وهذه الحياة ، وسوف أعبر عن نفسي، كما أنا) ولم نجد في هذه الرواية التقنيات الفنية المعهودة ،

ولكن الرواية عبرت عن نفسها من خلال بنائها الداخلي ، وما العالم الخارجي إلا مجرد تابع للعالم الداخلي للنص . فالرواية تعرض لحياة رجل خرج من السجن (أظنه المؤلف نفسه الذي سجن من 1959 : 1964) اكترت له أخته حجرة يقيم بها ، يتردد عليه عسكري كل مساء، يوقع في دفتر معه، ليؤكد وجوده في هذا المكان ، وفي لغة حيادية جافة ، كما في إبداعات روب جرييه (21) يقول "فتشت في داخلي عن شعور غير عادى ، فرح أو بهجة ، أو انفعال ما ، فلم أجد، الناس تسير ، تتكلم، وتتحرك، وكأنني كنت معهم دائما، ولم يحدث شيء(22) .

ويسجل لأمور حياته العادية في لهجة باردة ، تفتقد الدفقة الوجدانيةالتي تثير المشاعر ،وتلهب وجدان المتلقي ، يقول " أخذت ملايا نظيفة ، ودخلت الحمام ، وأغلقت الباب خلفي ، وخلعت ملابسي، ووقفت عاريا تحت الدشثم دعكت جسمي بالصابون ، وفتحت الدش فوقى ، ورفعت رأسي إلى أعلى وحدقت عيني في عيون الدش ..... الخ (ص 20) .

يشعر البطل بالملل والاغتراب دون أية إشارة – ولو بكلمة واحدة – بذلك ليمارس حياة فارغة ، تفتقد القيمة والنبض ،يخرج من بيته ، ويقرأ الجرائد ، يزور زوجة سجين (كان زميلا له) مستخدما السرد العادي (قابلتني أمها .. لم تعرفني في البداية)

21- راجع د . عبد الحميد إبراهيم المرجع السابق ص132.
22- تلك الرائحة صنع الله إبراهيم كتابات معاصرة القاهرة 1971 ص 16، وسنذكر رقم الصفحة في متن الدراسة .

ثم لجأ إلى التداعي الحر للأحداث (زيارته لهذه المرأة تستدعى آخر لقاء مع زوجها) يرجع إلى البيت ، يجد خطابا مكتوبا بخط نجوى (يستدعى هذا الخطاب علاقته بمنى جارته ، التي كان له معها علاقة جنسية محدودة) يذهب إلى سامية ، يعجب بجمالها الأخاذ ، وعند رجوعه إلى بيته يعجب بفتاة أخربكل ذلك في لهجة حيادية ، وبلغة جافة ، تفتقد إثارة المشاعر ، كقوله " كانت سامية تدخل المنزل الهادئ الرطب ، وراقبت رداءها البرتقالي ، وهو يختفي خلف الباب ، ومشيت إلى الباب ، ورأيت فتاة حلوة تسير بجوار قضبان المترو، في بطء كأنما تجد صعوبة ما مع حذائها ، ودخلت الباب " (ص 41) ويستمر السردعلى هذا النهج دون أن نجد أحداثا مثيرة مروعة ، وفي إحدى زياراته لأخيه يشتم تلك الرائحة النتنة من المجارى الطافحة (ص 77) لتتلاقى هذه الرائحة مع رائحة الواقع السياسي ..... الخ .

فلا نجد في هذه الرواية – أو غيرها عند جيل الستينيات – التسلسل المنطقي للأحداث ، ولا البطل ذا القسمات البارزة ، ولا هيمنة المكان (كما في روايات نجيب محفوظ) ولا الزمن المنطقي .....الخ.

وإدوار الخراط في روايته (رامة والتنين) لا يلزم نفسه بتقنيات الرواية الواقعية (من حيث إحكام البناء الفني، ورسم الشخصيات، ومنطقية الزمن...الخ) ولكن كل ما نراه أن الرواية تبدأ بعلاقة ميخائيل وهو يتأمل علاقته الضائعة برامةوتنتهي من حيث بدأت ، دون أن تنتهي الأحداث ، وإن تكونت الرواية من أربعة عشر فصلا ، ولكن كل فصل يزيدنا معرفة ميخائيل برامة ، بحكاية تكشف عن ملامح هذه الشخصية وعلاقته بها ، ومن معاناة ميخائيل وعذاباته ، في بناء دائري للأحداث ، حيث تتجاور الأحداث ،ولا تخضع لمبدأ السببية فيجعلها (رامة) رمزا للأنوثة والحب ، والعطاء والخصب ، والقداسة ، رامة المرأة الإلهية العرافة ، الطفلة الضاحكة ، الجادة ، العابثة ، الداعرة، القديسة ، العذراء ، الأبدية الوطنية... (23).

21- راجع إدوار الخراط: رامة والتنين .ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 1980 ص 38 وما بعدها .

فلا نجد رابطة منطقية ، ولا أحداثا مروعة مثيرة للعقل والوجدان ، وهذه الرواية لا تعالج قضية (خارج ذاتها) ولكن تعالج قضية داخل بنائها الفني وينطبق عليها قول د. عبد الحميد إبراهيم الروائي الجديد " يخلق عمله ، وهو يواصل طريقه ليس لديه فكرة مسبقة عما سيحدث ، ليس لديه نتائج مقررة حتى يستطيع إخفاءها والفصول تتوالى بطريقة اعتباطية ، وقد قالت مرجريت ديوار يوما عن نفسها ، إني أتقدم فقط ، وليس عندي شيء ثابت " (24).

والغيطاني في التجليات جعل إطار أحداثه في شكل سيرة ذاتية ، تتناول حياة والده ومعاناته ، ليجعل منه مثلا للتمجيد الصوفي لهذه الشخصية، ليجعله على مستوى الشهيد الحسين والقائد عبد الناصر ...... وقد بني السفر الثاني في شكل مقامات (مقام الوداد – مقام الاغتراب – مقام الضنى – مقام القربى ...الخ) في شكل دائري ، ارتداد الذات للداخل ،ورجوعها للواقع الذي يختلط فيه الأزمنة والشخصيات وإذا الكلمات عاطرة شديدة الخضرة ، ومع أن الكتاب ينفتح على أكثر من زمن ، ويحاور أكثر من شخصية ، فإذا اللغة التي تنسجه ، وقد حكت وقادت حركته في تحول الأسفار الثلاثة إلى منولوج شاسع متجانس القوام ويختزل الأزمنة التاريخية والشخصيات المختلفة ، والتنوع في إشارات لغوية ذاتية، كما لو كانت اللغة ، وقد اكتفت بذاتها ، وتضيق بكل مرجع تاريخي (25) .

22- د. عبد الحميد إبراهيم مقدمة لقطات ص 26 وص 27 .
23- راجع د . فيصل دراج :نظرية الرواية والسرد العربية . ط المركز الثقافي العربي 1999 ص 239.

الفصل الأول

آليات السرد في الرواية العربية الجديدة

1- الســـــــارد

-1-قبل الوقوف على السارد نقف على مفهوم السرد أولا ،فالسرد مصطلح نقدي حديث يعنى " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية "(26).

وعرفه أحدهم بقوله " هو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القصّ ، وهو كل ما يتعلق بعملية القص "(27) .

وعند د . عبد الملك مرتاض السرد هو " الطريقة التي يختارها الروائيأو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي ، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي ...وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم ،حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا "(28).

والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء ،ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما ،يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها ،

26- د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ط 5 عام 1973.ص 187.
27- د .عبد الله إبراهيم:البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ، رسالة ماجستير ص176. نقلا عن آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ،دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 عام 1997م ص 28.
28- د . عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائى تفكيكي لحكاية حمَّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر عام 1995م ص84 .

وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث ، التي تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة ،وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية ، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصّته ليمنحها شكلا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ (29).

والسردية Naratology " فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetics التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخدام النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها"(30).

وقد ظهرت الشعرية بوصفها نظرية تعنى بالخطاب الأدبي ، في أبحاث الشكلانيين الروس الذين ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية على الجانب الشكلي والتركيب البناء الداخلي ، بهدف دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل ، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح سموه الأدبية Literarines و " دخل هذا المصطلح دائرة النقد البنيوي في السبعينيات من القرن العشرين كجوابعن السؤال التقليدي : ما الأدب ؟ وقد كان رومان جاكبسون R . Jakobson قد سبق إلى استخدامه ، ولكن في اللغة الروسية ، لتعيين ما يميز الأدب ف " ليس غرض الشعرية هو الأثر الأدبي ، ولا الأدب ، بل الأدبية ،أي ما يجعل النص نصا أدبيا ....وقد استعار النقاد جملة جاكبسون وطبقوها في حقول محددة ، استعارها تودوروف Todorov للخطاب الأدبي : ليس غرض النشاط البنيوي هو الأثر الأدبي بالتحديد ، بل غرضه اكتشاف مميزات الخطاب المسمى بالخطاب الأدبي واستعارها لامرت Lammert للخطاب السردي : ليست المسألة الأولى والأساسية هي وصف أشكال السرد كما تمثلت ماديا في التاريخ ، بل اكتشاف المعاييرالتي يمكن بموجبها اعتبار الأثر الأدبي أثرا سرديا ..." (31).

---

29 - راجع : رولان بورونوف وريال أوئيليه : عالم الرواية ترجمة نهاد التكرلي مراجعة فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد عام 1991م ص 22:21.

30 - راجع : تزفيطان طودروف : الشعرية، ترجمة شكرى المبخوث ورجاء بن سلامة ط توبقال للنشر الدار البيضاء ط2 عام 1990ص23.

31 - د. لطيف زيتونى: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان دار النهار للنشر بيروت عام 2000م . ص14.

وجاءت هذه الرؤية رد فعل على المناهج النقدية التي وضعت جلّ اهتمامها في دراسة الأدب على مناهج خارجة عن إطاره كعلم النفس وعلم الاجتماع ،وقد " دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي " (32).

فالبنائيون واللسانيون يرون أن " الفن الروائي شيء قائم بذاته ، عالم مستقل بنفسه ، وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها ، فهو لا يعدُّ – في ذاته – قالبا لتضمينات سياسية واجتماعية أو خلقية أو ما شابه ذلك ، فهو عالم يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدها من قوالب مسبقة ، ولا من حقائق ثابتة في المجتمع ،إن الرواية لا تعبِّر عن حقيقة بل تعبِّر عن نفسها ، وهذا كافٍ ، فالفن لا يحاكي ولا يعلِّم ...إنه ببساطة يوجد "(33).

انطلاقا من هذا التصور تبحث السردية في مكونات البنية السردية مثراوٍ ومرويّ ، ومرويّ له ، و تقنيات النص من حيث بناء الزمن والمكان والشخصية والنسق اللغوي ....الخ . كل ذلك في نسيج واحد متكامل ، يقوم على تفاعل هذه المكونات لا تجزئها وانفرادها ، فالسردية هي العلم الذي يدرس مظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة .

تتشكل البنية السردية للخطاب من ثلاث مكونات : الراوي ، والمروى والمروى له ،ويعرف الراوي أو السارد Narrator بأنه" ذلك الشخص الذي يروى الحكاية ،أو يخبر عنها ، سواء أكانت حقيقة أم متخيلة،ولا يشترط في الراوي أن يكون اسما متعينا ،

32 - د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1993م.ص 11.

33 - كرومى حسن : حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة ص 126:125 ، نقلا عن آمنة يوسف تقنيات السرد ص22.

فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت ، أو يستعين بضميرما يصوغ بوساطته المروى ، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروى ، بما فيه من أحداث ووقائع ، وتعنى برؤيته تجاه العالم المتخيل الذي يكوّنه السرد" ، وقد استأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية ، ويمكن تعريف المروى بأنه "كل ما يصدر عن الراوي ،

وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ،ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان ، وتعد الحكاية جوهر المروى حوله ، بوصفها مكونات له" ، وقد جرى التفريق بين عند الشكلانيين الروس في المروى بين مستويين : المتن الحكائي Fabula ويقصد بها المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التاريخي ، والمبنى الحكائي Sjuzet ويقصد بها صياغة المادة الخام في متوالية من الأحداث المروية بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف ، وعند جاتمان المتن الحكاية يقابله القصة Storyسلسلة الأحداث محكومة بزمان ومكان ، والخطاب Discourse الذي هو التعبير عن تلك الأحداث فالقصة محتوى التعبير السردي ،أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير ،أما المروى له فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي ، سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية أم كان كائنا مجهولا (34).

وقد اعتاد كثير من الداراسين والنقاد على هذه الترسيمة لمكونات السرد :

الراوي (أو السارد)المروى (أو المسرود)المروى له (المسرود له)

وعند جاتمان مستويات ثلاثة لإرسال وتلقى النص الروائي كالآتي :

مستوى يحيل على مؤلف حقيقي ، يعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر .

---

34 - راجع د . عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربى)، المركز الثقافي العربى، بيروت، ط 1992م.ص 12:11والمراجع المثبتة في الهامش .

مستوى يحيل على مؤلف ضمني ، يعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قارئ ضمني يتجه إليه ذلك الأثر .

مستوى يحيل على راو ينتج المروى ، يقابله مروى له ، ويرى جاتمان أن النص السردي يكون نتاجا للمسويين الثاني والثالث أما المستوى الأول (الذي يمثله المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي ،فإليهما يعزى الأثر السردي المجرد ، قبل أن تغذيه القراءة بإمكانات التأويل ، وقد عبر عن هذا التصور بتلك الترسيمة الآتية :

المؤلف (الراوي)المروى له القارئ

← ← ←

المؤلف الضمني القارىء الضمنى(35)

وعند جوناثان كلر أربعة مستويات للتلقي ، سواء متلقيا للأثر ،أم للمروى ، وتلك المستويات هي :

مستوى يمثل المتلقي الحقيقي ، وهو القارئ بمعناه العام .

مستوى يمثل المتلقي النظري ،وهو الذي يتلقى الأثر الأدبي بوصفه رسالة متخيلة للمؤلف.

مستوى يمثل المتلقي السردي ، وهو الذي يستقبل المروى بوصفه رسالة من الراوي.

مستوى يمثل المتلقي السردي المثالي ،وهو الذي يؤول رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة .

فالمستوى الرابع حسب تصنيف كلر يندرج في التأويل ، ولهذا فهو أدخل بما يصطلح عليه كلر بـــ " شعرية القراءة Poetics of Reading " (36).

---

35 - راجع : المرجع نفسه والمراجع المثبتة في الهامش ص13.
36- راجع : المرجع نفسه والمراجع المثبتة في الهامش ص14.

وقد رأي رولان بارت R. Barthes أن الراوي- وكذلك المروى له- شخصية من ورق ،لأنه :وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته(37).

والروائي – بهذا التصور - عندما يقصّ لا يتكلم بصوته ولكنه يفوّض راوياً تخيليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلى أيضا يقابله في هذا العالم ، فالروائي يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسُميت هذه الشخصية " الأنا الثانية للكاتب " وقد يكون هذا الروائي غير ظاهر في النص القصصي ، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية (38).

الراوي (السارد) – حسب هذا المفهوم – يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية - من لحم ودم – ذلك أن الروائي (الكاتب)هو خالق العالم التخييلى ، الذي تتكون منه روايته ، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات...وهو لذلك (أي الروائي)لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية – أو يجب أن لا يظهر - وإنما يتستر خلف قناع الراوي معبرا – من خلاله – عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة (39).

وتجزم سيزا قاسم بأن الراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة ،أو بنية من بنيات القص ، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية ، فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي ، فهذا لا يساوى ذاك إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله (40).

37- د. يمنى العيد تقنيات السرد الروائى ص90. نقلا عن آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص29.
38- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة عام 2004 ص 183.

39- راجع د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية ص 12.
40- راجع : د . سيزا قاسم : بناء الرواية ص 184.

وبذلك يختلف الراوي عن الروائي، لأن السارد ـ هو والشخصيات كما ذكرنا ـ عند رولان بارت R. Barthes كائنات من ورق، أما الروائي فله وجوده الماديفي الواقع، ويمكن أن يكون في الرواية راو أو أكثر من راو (كما في رواية الأصوات) وهذه الرؤية لبارت – السارد كائن من ورق - تأتي امتداداً لفكرته موت المؤلف هذه الرؤية يرفضها د. عبد الملك مرتاض ـ ونوافقه في رأيه فهو يرفض فكرة موت المؤلف وإلغائه من العمل الأدبي ليصبح "مهيض الجناح .. لا هو سارد .. ولا شخص حقيقي يتمتع بالوعي" (41) فالمؤلف هو الذي يكتب وهو الذي ينشئ الشخصيات وهو الذي يتخذ لروايته ساردا .. وبطلا حاضرا في العمل الأدبي، وهو الذي يهندس وهو الذي ينسجه ويدبجه" (42) في صورة فنية تخيلية حتى ولو جاء السرد بضمير المتكلم على لسان الشخصية الساردة في النص، فلا يخفي على المتلقي ذلك " فأي قارئ مستنير يدرك أن المؤلف متخف وراء السرد، فهو حاضر وراء كل شخصية (وفي ذلك) يشبه المخرج السينمائي" (43)

ورفض د. مرتاض فكرة المؤلف الضمني (الوهمي) ورأي أن ذلك لو انطبق على الأدب الشفوي، فلا ينطبق على الأدب المكتوب، ورأي أن المؤلف (الحقيقي) هو الذي يصنع كل مكونات نصه السردي، في كل مقوماته وتقنياته السردية، بداية بوجهة النظر، ثم اختبارا للأحداث والشخصيات وضمير السرد المناسب والتراكيب اللغوية، ولكن كل ذلك في إطار النظر إلى النص الأدبي ، كنص تخيليفي المقام الأول. وتحدث بلهجة قاسية في الرد على تصور المؤلف الضمني والقارئ الضمني بقوله إننا لا نسلم، ولا نستطيع التسليم بوجود فكرة المؤلف الضمني(المؤلف الوهمي) ولو سلمنا بذلك لكان من حق القارئ أن يرمينا بالجنون ويقذفنا بالعبثية والهوس (44). وفكرة القارئ الضمني مرفوضة لاستحالة بناء نظرية تقوم على تصورات وهمية (45).

41 - د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص241.
42 - المرجع نفسه ص241.
43 - المرجع نفسه ص242.
44 - المرجع نفسه ص267.
45 - راجع المرجع نفسه ص245.

ويرفض د. عبد الملك مرتاض الترسيمة السابقة برمتها ، ويستبدل بها هذه الترسيمة، في الأعمال السردية الشفوية.

السارد ← السرد ← المسرود له.

وفي الأعمال المكتوبة :

المؤلف ← السرد ← المسرود له.

فالنص الأدبي إبداع تخيلي لا يمكن تطابقه مع عالم الواقع، ولا يمكن لأي شخصية في هذا العمل أن تكون صورة كربونية لمؤلفها، ومهما كانت الأحداث منتمية لعالم الواقع، فهي أحداث تخيلية. ووسط كل هذا لا يمكن أن نميت المؤلف ونستبدله بالسارد، فالمؤلف اسمه على غلاف عمله، وكل مؤلف وله رؤية خاصة به، وأسلوبه التعبيري واللغوي المتفرد به.

-2- والراوي (أو السارد) له عدة وظائف في سياق الرواية فهو القائم بسرد الأحداث والمشاهد والصور الروائية ، ويقوم بالتنظيم الداخلي للخطاب القصصي من حيث التذكير بالأحداث أو السبق لها، أو التأليف بينها، وهو الذي يبلغ المتلقي بأبعاد القضية المسرودة في النص، ومن وظائفه – أيضا - الوظيفة الانتباهية PHATIQUE و تتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه ... وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص ، حين يخاطبه السارد بصفة مباشرة، وله وظيفة استشهادية Testimoviale وتظهر هذه الوظيفة ـ مثلاً حيث يثبت السارد في خطاب المصدر الذي استمد منه معلوماته ،

و درجة دقة ذكرياته وله وظيفة إيديولوجية أو تعليقية ويعنى بها النشاط التفسيري للراوي، وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي وله وظيفة إفهامية Conative وتأثيرية lmpyessine وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاولة إقناعه .. وللسارد ـ أيضاً ـ وظيفة انطباعية أو تعبيرية Expressive ويعنى بها تبوء السارد المكانة المركزية في النص، وتعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في السيرة الذاتية Autopiographie أو الشعر الغزلي (46).

وقد حدد تزفيتان تودوروف T. Todorov تجليات السارد في النص في ثلاثة أصناف :

السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات .

السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع) وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج) معرفة الراوي – هنا- تتضاءل ، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي ، وهذه الرؤية ضئيلة بالنسبة إلى الأولى والثانية (47) وهذه الرؤية " لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد، ووصفت الروايات المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث" (48).

46- راجع سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة، ط دار الشؤون الثقافية بغداد عام 1986، ص105.
47- راجع تزفيتان تودوروف : مقولات السرد الأدبي، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط عام 1992، ص58.
48 - د. حميد لحمداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص48.

وهذه الأصناف لا ترتبط بضمير خاص، فقد يستخدم السارد ضمير الغائب أو ضمير المتكلم ،أو ضمير الغائب " والحق أن اصطناع الضمير يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة ، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية ، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من جهة أخرى ، ففصل مكوِّن عن آخر أمر شديد الصعوبة ولا يخلو من كثير من التكلف الإجرائي " (49) ويعد استخدام ضمير الغائب أكثر الضمائر استخداما من الضمائر الثلاثة في السرد ، فهو أداة يتوارى خلفها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار ، ويجنب السارد من الوقوع في فخ الأنا ، ويعمل على فصل ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقلويحمى السارد من تهمة الكذب ، بجعله السارد مجرد حاكٍ يحكى ، لا مؤلفويتيح للكاتب الروائي أن يعرف شخصياته ، وأحداث عمله ، ويساعد على فصل النصِّ عن ناصِّه (50) و كما يرى الدكتور مرتاض أن استخدام الضمير "مسألة جمالية، أو شكلية قبل كل شيء"(51).

في استخدام ضمير المتكلم عندما يكون السارد إحدى الشخصيات، يبدو السارد وكأنه المؤلف (الروائي) وقد وقفنا على الرؤية التي ترى السارد مستقلا عن المؤلف ورؤية بارت الذي ادَّعى موت المؤلف ، ورأي النص نظاما لغويا، تنطق اللغة بوجوده، لا للمؤلف في قوله "اللغة .. هي التي تتكلم، وليس المؤلف " (52) وقال في عبارة أخرى "إن النص ليصنع من الآن فصاعدا، ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائباً على كل المستويات" (53).

وإن كانت هذه الرؤية مغاليا فيها، وجاءت رد فعل مبالغ فيه للاتجاهات النقدية التي أعلت من شأن المؤلف، كالاتجاه النفسي، والاتجاه الاجتماعي فلا يمكن إلغاء المؤلف وقطع صلته بعمله الأدبي، وفي الوقت نفسه من غير المستساغ تصور السارد (الشخصية هنا) هو المؤلف،

49- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 176.
50- راجع : المرجع نفسه ص177:179.
51- المرجع نفسه ص 94.
52- رولان بارت : موت المؤلف (نقد وحقيقة) ترجمة منذر عيّاش، ط دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية ـ الرياض ـ السعودية، ط1، عام 1413هـ، ص14.
53- المرجع نفسه ص16.

فالمؤلف موجود ولكن في مكان ما داخل النص، فهو "يتموقع خلف مجموعة القيم التي يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحداثا تروى، وسردًا يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيما وأفكاراً محددة، يراد لها الذيوع من وراء هذا، واختيار الأحداث وتنسيقها، ورسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيها داخل النص وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار" (54).

وقد وافق(فولفجانج كايزير رولان بارت)في رؤيته السابقة ، حين قال السارد "ليس هو المؤلف، بل هو شخصية تخيلية، تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة Narrateur تعنى فعلا في فقه اللغة "ممثلاً" إن هذه اللاحقة eur تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها وظيفة كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع وهنا أن تسرد" (55) وسخر تادييه من الذين يظنون المؤلف هو الراوي بقوله "إننا إن طابقنا الراوي مع المؤلف، نكون بمستوى سذاجة المشاهدين الذين اعتقدوا أن القطار الذي يدخل محطة لاسيوتا للأخوين لوميير Les Freres lumiere سيدخل القاعة أيضاً" (56).

-3- أما عن أنواع الراوي في النص الروائي فينقسم إلى :

الراوي المشارك الذاتي.

الراوي الراصد "الغيري".

الراوي المشارك الراصد "الذاتي الغيري".

54- أحمد صبرة : جوانب من شعرية الرواية ـ فصول ـ المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، 1997، ص46 : 47.

55 - راجع : فولفجانج كيزير : من يحكى الرواية ؟ من كتاب طرائق تحليل السرد ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط 1992، ص113

56 - جان إيف تادييه : الرواية في القرن العشرين ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص11.

الراوي المشارك الذاتي وهو المشارك في سياق الرواية وأحداثها من خلال استخدامه لضمير المتكلم، أي أن الأحداث والمشاهد تصلنا من خلال الراوي نفسه وتمثل لهذا النوع برواية (هذه الرائحة لصنع الله إبراهيم) وفيها يعرض الكاتب لحياة سجين سياسي بعد خروجه من السجن، تخلى عنه أخوه بحجة (أنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة) وما حدث مع أخيه تكرر مع صديقة بحجة أن أخته تقيم معهم في نفس الشقة ، لولا تدخل أخته التي اكترت له حجرة في مصر الجديدة ما ترك السجن لعد وجود مكان يأويه... يسرد لنا الكاتب الأحداث على لسان بطله (الراوي) بضمير المتكلم، الذي يستحوذ على الشخصيات التي يحتك بهم، مستخدما التداعي الحر للأفكار والمنولوج الداخلي، لسرد حياة تفتقد القيمة ، يقول "فتشت في داخلي عن شعور غير عادى، فرح أو بهجة أو انفعال ما، فلم أجد، الناس تسير وتتكلم وتتحرك كأنني كنت معهم دائماً، ولم يحدث شيء(57) وقد لجأ الكاتب إلى تكثيف الأحداث، والعرض للأمور الدقيقة في حياته المملولة، في صورة حيادية تامة ، وفي لغة تفتقد نضارة اللغة المشعة والمشرقة بالإيحاءات ، إنها لغة ميتة تعبر عن الموات الروحي والفراغ النفسي الذي يعيشه البطل يقول عن حياته المملولة "عدت إلى السرير فاستلقيت فوقه، فأشعلت سيجارة، وجعلت أتأمل السقف، وجاء العسكري مرة أخرى، وظللت ممدداً على السرير دون أن أنام، ودخنت كثيراً، وجاء الصباح فقمت واغتسلت وارتديت ملابس وخرجت وتناولت ساندويتشا، وابتعت صحف الصباح كلها، وركبت المترو، وراقبت أبواب العربة وهي تنغلق .. الخ" (58)

أما الراوي الراصد "الغيرى" وهو راوِ غير موجود في الرواية ولكنه يرصد الأحداث بضمير الغائب. ونمثل لهذا النوع برواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا المكونة من عشرة مقاطع، وهي من رواية الأصوات، تقوم ثلاثة شخصيات برصد الأحداث (عصام السلمان خمسة مقاطع، وديع عساف أربعة، واميليا فرينزى مقطعا واحداً)

57 - صنع الله إبراهيم : تلك الرائحة ـ كتابات معاصرة، القاهرة، 1971، ط1، ص20.
58 - نفسه ص21.

ومن هذه الرواية المتعددة الأحداث، نجد شخصيات أخرى تستقطب مجرى الأحداث، دون أن تسرد، بل يسرد لها غيرها، من الشخصيات السابقة، لنر كماً من العلاقات المعقدة، فعصام السلمان يحب لمى (زوجة الدكتور فالح) وله علاقة بمها وإميليا، ووديع عساف صديقته لمى، والدكتور فالح زوجته لمى وله علاقة بنساء أخريات، لتنهي الأحداث بانتحار فالح عبد الواحد عند اكتشاف الحقيقة، وإن دارت الأحداث في السفينة في فترة سبعة أيام، إلا أنها تدور حول أحداث خارج السفينة وتعالج "موضوع الأرض، الأرض كمسئولية، الأرض كإرث من الماضي، ومطمح المستقبل" (59)

وتنهي الرواية بتفكير عصام السلمان ولمى في الرجوع إلى بلدهما العراق ليجابها مشكلات تصعب فيها إقامتهما هناك، ونفس الأمر بالنسبة لوديع ومها حيث يصعب عليهما العودة إلى القدس (لأنهما نازحان) .. إلخ.

أما الراوي المشارك الراصد الذاتى الغيرى، أي يكون مشاركافي الأحداث وراصدا لغيره في الوقت نفسه، ومن النماذج التي تقف عليها لهذا النوع رواية سأهبك مدينة أخرى لأحمد إبراهيم الفقيه، لنجد خليل الإمام (البطل والسارد في الوقت نفسه) في رحلته العلمية لاسكتلندا للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة أدنبرة يروى عن همومه (هموم المثقف) الذي نشأ في بيئة غير هذه البيئة (حيث القسوة والحرمان اللذين أثرا في سلوكه) فبعث في داخله نهما داخليا واحتراقاً لممارسة الجنس مع ليندا وساندرا وغيرهما .. وفي الوقت نفسه يروى عن غيره من الشخصيات كعدنان وأنار والدكتور لارى وليندا وساندرا .. إلخ.

59 - روجر آلن : الرواية العربية ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة . 1997، ص242.

في رواية الراوي المشارك للأحداث، يتجلى لنا هذا السؤال كيف يتحول الراوي من (الرؤية مع) عندما يروى بضمير المتكلم إلى (الرؤية من الخلف) عندما يتحدث عن شخصيات أخرى، سواء باستخدام ضمير المخاطب أو ضمير الغائب إن تنوع الرؤى ـ هنا ـ يناغم بينها الروائي باستخدام المنولوج الداخلي، والحوارأو بالسرد العادي كالآتي. كما في رواية الفقيه السابقة.

فعندما يتحدث البطل (السارد) عن نفسه مستخدما المنولوج الداخلي كقوله عن اغترابه ومرضه النفسي في بداية الرواية " زمن مضى وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجئ ، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس، تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص.. أتمدد نائماً في سريري .. وأنا أسير عبر الأرض المحروقة، تائها عن الظل والماء .. ينبثق فوق رأسي طائر يخفق بجناحيه الأسودين، أركض لاهثا كي أحتمي بظله، ولكن الطائر يبسط جناحيه دون حراك، ويحوم دائراً في ذات المكان.. أترنح، أتهالك يأكل الطائر قرص الشمس، ويطوى الأرض تحت جناحيه، وأسقط أنا فوق رمال الصحراء ميتاً (60) وعندما جلست معه ليندا منتظرة زوجها الذي تأخر في المجئ يكون هذا الحوار، كتقنية لتغير الرؤية.

- إنني قلقة من أجل دونالد. تأخر كثيراً هذه الليلة.

- مازال الليل في شبابه الأول فلماذا كل هذا القلق ؟

- إنه لا يتأخر أثناء الليل إلا إذا أخبرني ..(61)

ثم يستخدم السرد العادي لربط الأحداث في قوله :

60- أحمد إبراهيم الفقيه : سأهبك مدينة أخرى . ط المركز المصري العربي ط2، عام 1997، ص5.
61- م . نفسه ص 11.

أحضرت من المطبخ أطباق الجبن والزيتون واللوز والفستق وضربت كأسى بكأسها قائلاً :

لنشرب نخب الأزواج الذين لا يتأخرون عن زوجاتهم .

ثم يعود للسرد قائلاً : ليندا ودونالد (زوجها) مثال لصفاء العلاقات الزوجية وثباتها، وسط بيئة تزهو بتناقضاتها وحرية العلاقات فيها، وتمرد أهلها على سلطة المؤسسات بما في ذلك مؤسسة الزواج .. الخ .(62)

والمروى له قد يكون اسما معيّنا ضمن البنية السردية ،وهو – مع ذلك كالراوي شخصية من ورق ، وقد يكون كائنا مجهولا ،أو متخيلا لم يأت بعد ، وقد يكون المجتمع بأسره ، وقد يكون قضية أو فكرة ما ، يخاطبها الروائي ، على سبيل التخييل الفني .

ويحدد برنس وظائف المروى له في البنية السردية قائلا " إنه يتوسط بين الراوي والقارئ ، ويسهم في تأسيس هيكل السرد ، ويساعد في تحديد سمات الراوي ويجلى المغزى ، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي كما إنه يؤشر المقصدالذي ينطوي عليه ذلك الأثر " (63)

-4-الرؤية السردية :الرؤية،الرؤية السردية ، زاوية الرؤية، وجهة النظر، المنظور التحفيز، البوأرة، التبئير، الموقع،حصر المجال ... مصطلحات كثيرة تعبر عن رؤية الروائي (الكاتب) لواقعه، وهذا الموقف يترتب عليه رؤيته في بنائه الروائيمن اختيار لطريقة السرد، وتنسيق الأحداث، وبناء الشخصية القصة ،

62- نفسه ص 12.

63- راجع : د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية والمراجع المثبتة في الهامش ص14.

وقد عرف جيرالد برنس G. Prince التبئير Focalization بأنه "المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومى الذي تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث" (64).

وعرفه د . حميد لحمدانى بقوله التبئير هو " تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد ، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية ، أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث " (65).

وقد وصف ديفيد لودج الرؤية السردية بأهم قرار يتخذه الروائي لأنه "يؤثر تأثيراً جوهرياً في الطريقة التي سيستجيب لها القراء، عاطفيا وأخلاقيا للشخصيات القصصية وللأعمال التي يقومون بها، فقصة خيانة زوجية ـ مثلاأي خيانة زوجية ـ ستؤثر فنيا بطريقة مختلفة وفقا لوجهة النظر التي يتم تقديمها منها وجهة نظر الشخص الخائن، أو الزوج المخدوع، أو العشيق، أو طرف رابع يرقب ما يحدث " (66).

وهذه الرؤية أقرها هنرى جيمس من قبل في قوله " وفي مجال حرفة الرواية فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة للنهج الدقيق – مسألة وضع الراوي من القصة ،إنه يرويها كما يراها " هو " في المقام الأول ، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع ، وقد تُروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي ، ويتجسّد المشهد حيا بشخصيات الرواية "(67) .

64- راجع : أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذانى، ط الهيئـة المصرية العامة للكتاب د. ت ، ص42 نقلا عن C. Prince: A Dictionary of Narratology p. 13 .

65- د. حميد لحمدانى : بنيـة النص السردي من منظـور النقد الأدبي ، ط . المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط 2 عام 1993.ص46.

66- ديفيد لودج : الفن الروائي ـ ترجمة ماهر البطوطى ط المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة عام 2002، ص32.

67- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ص182.

وأقسام التبئير تخضع للعلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية – كما مرّ بنا - كالآتي: الرؤية (من الخلف)، وفيها تكون معرفة الراوي أكثر من الشخصيات الروائية (كما في روايات نجيب محفوظ الثلاثية مثل رواية زقاق المدق مثلا)، الرؤية (مع) وفيها تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية (في الروايات التي يكون فيها الراوي أحد الشخصيات ويروى بضمير المتكلم)، الرؤية (من الخارج) وفيها تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات ، وهذه الرؤية السردية (الأخيرة) "لم تكن قد ظهرت بشكل واضحإلا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد، ووصفت الروايات المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث" (68).

فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية (في حالة الرؤية من الخلف) كان التبئير غير موجود (أي كان السرد في حالة لا تبئير) وإذا تساويا في المعرفة(في حالة الرؤية مع) كان التبئير داخليا ، وإذا كان الراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية (في حالة الرؤية من الخارج) كان التبئير خارجيا ... فالتبئير الخارجي: External Focalisation : هو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروى عنها ، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه : الأفعال والأقوال التبئير الخارجي يجعل الراوي– وبالتالي القارئ – يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروى عنها ، فالراوي يقدم إلينا الشخصية متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها، أو تحليل لمشاعرها وأفكارها ،أو استرجاع لشيء من ماضيها .

و التبئير الداخلي Internal Focalisation : يكون التبئير داخليا إذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه ، فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيد بما يجرى من دون أن توفر الرواية وسيله أخرى .

68- د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص48.

تجسد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر ، ويبلغ حدوده القصوى في المنولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة ،أما حدوده الدنيا فهي التي رسمها رولان بارت R . Barthes أثناء الخطاب الشخصي ، وهي أن يكون بإمكاننا إعادة كتابة التبئير الداخلي دون أن يؤدى ذلك إلى تغيير تعريفه صيغة في النصّ يتجاوز تبديل الضمائر ، ويكون التبئير الداخلي مثبتا Fixe على شخصية واحدة حين تمرّ معلومات القارئ كلها عبر منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى .

ويكون متبدِّلا Variable حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى شخصية أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى ، ويكون متعددا multiple حين يروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات(شهود، متراسلين) كل بحسب وجهة نظره ، كما في الرواية التراسلية والرواية البوليسية ، ولا يسمح التبئير الداخلي الثابت بوصف الشخصية المبأرة ، ولا تحليل أفكارها (69).

ويتجاهل تودوروف حالة الرؤية (من الخلف)، وفيها تكون معرفة الراوي أكثر من الشخصيات الروائية ، لذا تنقسم الرؤية عنده إلى : خارجية وداخلية، وهما رؤيتان تقابلان أسلوبي السرد الموضوعي والسرد الذاتي، لدى الشكلانى الروس توماشفسكى، فالرؤية الخارجية هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء (أو كلى العلم) وفي الرؤية الداخلية تتساوى معرفة الراوي بمعرفته الشخصيات الروائية، وقد تجمع الرواية بين الرؤيتين الخارجية والرؤية الداخلية.

وعند أوسبنسكى الباحث الروسي طُرِحَتْ وجهة النظر بطرق جديدة ، وطموح كبير ، بخلاف تودوروف الذي يعتبر الجهات ، أو الرؤيات مقولةمن مقولات الحكى نجد أوسبنسكى يرى أن " وجهة النظر " تتصل اتصالا وثيقا بتوليف العمل الفني ، وهذه الرؤية أكثر شمولية من رؤية تودوروف ....

69 - راجع : د. لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية ص. 42:40.

لأن وجهة النظر عنده تتعلق بالمواقع التي يحتلها المؤلف ، والتي انطلاقا منها ينتج خطابه السردي ،فإنه يسعى في مشروعه النظر إلى معاينة هذه المواقع من أربعة مستويات :

1- المستوى الأيديولوجي . 2- المستوى التعبيري.

3- المستوى المكاني والزماني .4- المستوى السيكولوجي .(70)

في المستوى الأيديولوجي يتم التركيز على التقويم الأيديولوجي من خلال مواقع مجردة تقع خارج الكتاب،أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلل، في الحالة الأولى نجدنا أمام وجهة نظر أيديولوجية خارجية حيث الراوي خارج القصة ،أما في الحالة الثانية فالوجهة داخلية لأن الراوي شخصية مشاركة.

وفي المستوى التعبيري يبحث أوسبنسكى عن تحولات وجهة النظر والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى ، كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات ويحددها في وجهتي نظر ، في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياتها حتى الصوتية منها في هذا الموضع نحن أمام وجهة نظر خارجية ، وفي الثانية يأخذ وضع المقررالذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح ،

أما المستوى المكاني – الزماني فيعاين فيه موقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة وشخصياتها ، ويحدده بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي وفي المستوى السيكولوجي يحدده في أربعة أنماط على أساس مقولتين سرديتين :

70- راجع : راجع : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السَّرد – التبئير) المركز الثقافي العربي ط2 عام 1993م ص294 .

وجهة نظر ثابتة ،أو متحولة .

وجهة نظر داخلية أو خارجية.(71)

في وجهة النظر الثابتة نجدنا حيال شكلين سرديين : في الأول كل الأحداث تقدم بشكل موضوعي ، لذلك فنحن أمام وجهة نظر ثابتة وبتقديم ثابت خارجي وفي الشكل السردي الثاني يقدم كل حدث باستمرار من وجهة النظر نفسها بواسطة شكل إدراك الشخصية الوحيدة ،لذلك فإن وصف الحالات الداخليةلا يمكن إلا في تعالقه بهذه الشخصية ، بينما الشخصيات الأخرى فلا ترى إلا من الخارج ،إن سلوك الشخصية (أ) توصف من خلال إدراكه شخصية (ب) إن الشخصية (ب) ذات إدراك خارجي في علاقتها بالشخصية (أ) وذات إدراك داخلي في علاقتها بنفسها .

وفي وجهة النظر المتحولة نجد الشكلين الثالث والرابع ، يظهر الثالث عندما تتابع وجهات النظر ، ويقدم كل مشهد من وجهة نظر معينة ، لكن مختلف المشاهد تقدم من منظور أبطال مختلفين ، ويقدم مثالا لذلك من خلال الشخصية (أ)من وجهة نظر الشخصية (ب) ، وبعد ذلك الشخصية (ب) من وجهة نظر الشخصية (أ) ، لكن عندما يتم ذلك في آن واحد ،فإننا نلامس الشكل الرابع والأخير ، حيث يمكن تصور مشهد واحد يقدم من خلال وجهات عديدة وفي آن واحد، أو عندما يقدم ذلك من خلال الراوي الذي يؤهله موقعه للنفاذ إلى أفكار شخصياته وعواطفها .

من خلال هذا المستوى السيكولوجي نجدنا أمام أربعة أشكال سردية كما لخصها لينتفلت :

وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي .

---

71 - راجع : المرجع نفسه ص 295.

وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استظهار الشخصيات الأخرى .

وجهة نظر متحولة + استبطان شخصية متحولة + استظهار باقي الشخصيات .

وجهة نظر متحولة آنية + إدراك آنى لشخصيات متعددة (72).

وهكذا نلاحظ أن أوسبنسكى قد حاول تقديم وجهة نظر متكاملة حول " وجهة النظر ،ولكن أهم ملاحظة يمكن استنتاجها ما انتبه إليه لينتفلت ، وهو كون أوسبنسكى اهتم أكثر بالتحليل العملي لوجهات النظر أكثر من اهتمامه بإقامة نظرية نموذجية " (73).

وقد جمع جيرالد بيرنس G. Prince تصنيفات الرؤى السردية مستفيدا من آراء سابقيه ، وفي صورة أكثر تنظيما ،وأقل تعقيدا وتطرقا لجزئيات النص الروائي،في مصطلح التبئير Focalization وجاء تصنيفه كالآتي :التبئير من الدرجة الصفر ZeroFocalization حيث وجود الراوي العليم ، يقدم من وجهة نظره الأحداث والمواقف (مثل رواية نجيب محفوظ زقاق المدق).

التبئير الداخلي InternalFocalization ويقوم بالتبئير شخصية أو عدة شخصيات تقدم الأحداث من منظورها كالآتي :

72- راجع : المرجع نفسه ص 296:295.
73- المرجع نفسه ص 296.

تبئير داخلي ثابت : منظور شخصية واحدة تقدم المواقف والأحداث.

تبئير داخلي متعدد : وفيه تقدم المواقف والأحداث أكثر من مرة في كل مرة من منظور شخصية مختلفة.

تبئير داخلي متنوع : وفيه تقدم أكثر من منظور لأكثر من شخص لتقديم سلسلة مختلفة من الأحداث.

التبئير الخارجي ExternalFocalization وفيه يتم رصد السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها(74).

وهذا التصور رغم وجازته أظنه أصلح هذه التصورات لدراسات الرؤية السردية ، والتي من خلالها تتحدد العلاقة بين السارد والنص الروائي في تقنياته الفنية المتعددة ، لأن موقع الراوي وزاوية رؤيته تؤثر في بناء النص الروائي وفي تقديم الشخصيات ، وتشكيل الزمان والمكان واللغة والأداء .

-5-ونقف على نموذج لدور السارد في روايات الأصوات في رواية (الوجوه البيضاء لإلياس الخورى) (75) :حيث تروى الأحداث على ألسنة عدة شخصيات ، وتتداخل الحكايات داخل النص الروائي ،من خلال أصوات ساردة ، ويكون السارد فيه غائبا عن الحكى ، أي برانى الحكى كما يرى جينيت ، وإن ظهر صوت السارد باستخدام ضمير المتكلم (أنا) لكل شخصية يسرد لها ، دون أن يتدخل في العالم المتخيل ، وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات ، بل مؤلفا يكتب الكتاب ، وهذا لا ينسينا دور السارد في توجيه مسار الأحداث وتقديم الشخصيات الروائية (76) .

74- راجع أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذانى :ص42: 43 نقلا عن G. Prince: A Dictionary of Narratology P. 31:32

75- إلياس الخورى : الوجوه البيضاء- بيروت عام 1981م ، وسأذكر رقم الصفحات في متن الدراسة حتى لا أثقل على هوامش الدراسة بكثرة الشواهد التي أرجع إليها.

76- راجع : تودوروف : الشعرية ص 56.

يقول السارد موجها خطابه إلى المتلقي " مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئا ، بينما في العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتمتها ، ويقدمها بالتدريج وببطء والقارئ يستنتج " الرواية (ص 246:245).

ويقول " أمّا في هذه القصة فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدريج وببطء من أجل إقناع القارئ وتسليته ، وحين يكون المؤلف ضائعا بهذه الطريقة فإن المشكلة تزداد تعقيدا ، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل ،أو فاطمة فخرو ، أو سمير عمرو ، أو فهد بدر الدين، أو زين علول ، أو أبو سعيد ، أو نديم النجار أو إلياس خورى أو ...الخ " الراوية(ص246).

الرواية تدور حول مقتل خليل أحمد جابر ، ويروى أحداثها سبع شخصيات مع وقوف السارد موقفا حياديا ، ومع ذلك له الدور الفاعل في التقديم للحدث وبعض الإضاءات النصية ، كقوله في بداية القصة " تابعت أخبار الجثة لأني كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا من جهة ، وبدافع الفضول من جهة ثانية ، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية عام 1974م ،أي قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية ، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة.... أن أجد لنفسي عملا يلائم طموحاتي ، فاشتغلت موظفا في إحدى وكالات السفر ، واقتصر عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكمبيوتر التي تشبه الآلة الحاسبة قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنى أعرف أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر لبناني الجنسية ومن مواليد 1928م موظف في مديرية البريد والبرق والهاتف ، والمغدور يسكن قرب منزلي في محلة المزرعة " الرواية (ص11).

وعلى الرغم من جمعه لكمّ من المعلومات حول شخصية المغدور ، لكنه يجد نفسه حائرا أمام أي سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر يقول " والحقيقة أنني بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسي حائرا ، فلا يوجد أي سبب للوفاة ، وليس هناك أي مبرر للجريمة المروعة " الرواية ص 12. ويعقب بعدها بقوله " لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أتدخل في الموضوع ، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التي جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر " الرواية (ص 13).

وواضح أن السارد لا يعدو إلا أن يكون صوتا من ضمن الأصوات الساردة التي تساهم في صياغة الخبر الروائي ، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعي وحقيقي للنص ، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصي أو على الأقل لا يكشف عن اسمه ....فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا في الإيهام بالواقع " (77) .

وتركز البنية السردية في الرواية على صوت الشخصية الساردة التي تمكن القارئ من إدراك كثير من الوقائع الخاصة لمقتل خليل أحمد جابر من خلال تعدد الأصوات الساردة ،ولا يعنى ذلك غياب صوت السارد ،بل نجد توازيا بين صوت الشخصية الساردة وصوت السارد ، فالشخصية الروائية لا تؤدى دورها المباشر في الحكى باستقلال عن صوت السارد ، فوجودهامرتبط بالسارد الذي يحايثها ،والتي يمكن أن نضع هذا التخطيط لكل صوت سارد مع بيان بمعلومات عن حياته ، وعن المعلومات التي سردها في الجدول الآتي :

77 - راجع : عبد الفتاح الحجمرى : السارد في الوجوه البيضاء ، مجلة فصول المجلد 12 العدد2 صيف 1993م ص 149.

الفصل رقمه وعنوانه	الشخصية الساردة	بيانات عن هذه الشخصية	الرؤية السردية
(1) الملاكم الشهيد. من ص 43:25	السيدة نهي جابر(زوجة خليل أحمد جابر)	مواليد بيروت عام 1938م.	تروى عن مقتل الابن والزوج
(2) أجساد مثقوبة من ص 74:45	السيد على كلاكش	مواليد صيد 1940م مهندس ، موظف في شركة الهندسة الوطنية في بيروت ، متزوج ، له ثلاث أولاد ، يقيم في شارع مار إلياس في بيروت الغربية	يركز على مقتل خليل أحمد خليل ، كما يعرض لحكاية مقتل الطبيب الأرمينى هاروت خاشتادوريان وزوجه
(3) الحيطان البيضاء من ص 126:75	فاطمة فخرو (أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)	السن 42 سنة	مقتل الابن والزوج وخليل أحمد جابر

(4) الكلب. من ص 159:127	زين زغلول الدكتور مروان بيطار	جراح ، طبيب شرعي ، السن 65سنة ، عمل رئيسا لقسم الجراحة في المستشفي الألماني ببيروت	اكتشاف الجثة التقرير
(5) التحقيق . من ص 215:161	فهد بدر الدين سمير عمرو	مقاتل ، 26 سنة ، طالب ثالثة في كلية الآداب.	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر مناسبة دفنه

هذا الجدول التعريفي والموضح لنوعية حكى كل شخصية وعلاقتها بالشخصية محور أحداث الرواية (خليل أحمد جابر) يعكس لنا رؤية الكاتبفي السرد وتخطيطه الروائي للعمل الفني ، ومقدرته في توالد حكاية من حكاية أخرى

وإذا كان موت خليل أحمد جابر مركز التبئير ، فقد تمركز الموت على الحكفنهي جابر تروى لموت الابن وموت خليل أحمد جابر، وعلى كلاكش يروى لموت خليل أحمد جابر وموت هاروت خاشتادوريان وزوجه ، وفاطمة فخرو تروى لموت الابن والزوج وموت خليل أحمد جابر ، وفهد بدر الدين يروى لموت محمد صالح وسميح وطلال والفتى الصغير ، وسمير عمر يروى لقتلى الأردن في سنة 1970 وندى النجار تروى لموت الأخ أحمد خليل أحمد جابر ...إلخ ،

كل هذا يعمق من الرؤية السردية ويضفي عليها طابع التناسق ،ويخدم الحدث العام للرواية بسرده لمواقف متشابهة ، حيث تتساوى نسبة ضبابية الحدث ، فلا نجد في هذه المواقف السردية رؤية واضحة لمن القاتل ، وكيفية القتل ، مما يضفي على الرواية سمة التشويق والإثارة ، عمّق هذين الملمحين الحيادية التي التزم بها الكاتب من بداية الروايةإلى نهايتها ، كقوله "وأنا في الحقيقة لا أجد نفسي أمام الحيرة الكاملة ، لا شيء يؤكد أيّا من الافتراضات ، ولا شيء ينفيها ..." ص12.

وكقوله " إن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود لقراءتها " ص13.

وكقوله "وأنا لم أقصد من بحثي عن قصته (خليل أحمد جابر) غير التسلية والإمتاع ، كما قال مولانا أبو التوحيدي " الرواية ص 275.

وكما يقول عبد الفتاح الحجمرى " اختفاء السارد وحضوره / الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة / مرتكزات خطاب الشخصية السارد : الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر / سياقات الحدث التخييلى / مظاهر التراكب الحكائى ، تستهدف هذه المحاور وغيرها مما لم نثبته هنا تعيين تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة ، وتحديد أهم الوظائف باعتباره نسقا خطابيا يساهم في تقديم – وتنمية – تجليات التخييل في رواية الوجوه البيضاء "(78)

في كل فصل من فصول الراوية تتراكب الحكايات وتتداخل حول محور الموت ، وعلاقة السارد بالميت ، في الفصل الأول تسرد نهي جابر لثلاث حكايات : حكاية أحمد الابن من ولادته حتى استشهاده من ص 22:17، حكاية أم عماد الكعدى من ص 26:25، حكاية الست خديجة من ص 30:28، وفي هذا الفصل يركز السرد على تغير سلوكيات خليل أحمد جابر وعزلته ومغادرته البيت .

---

78 - المرجع نفسه ص 156.

وفي الفصل الثاني الذي ترويه شخصية السارد على كلاكس ، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلي وتدخلاته في توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكبه الحكائى ، وفيه يعرض لأربع حكايات : حكاية الطبيب الأرميني خاشتادوريان وزوجه ،علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج ، حادثة سرقة سيارة على كلاكش ، علاقة على كلاكش بخليل أحمد جابر ،ويتمركز السرد في هذا الفصل على آثار التفكك الاجتماعى الذي يصاحب الحروب الأهلية ، تقول الشخصية الساردة :"شيء محير أن لا أعرف ماذا يحصل ....الجريمة تنتشر كأنها الوباء ،الطاعون يأكلنا من الداخل ...هذا هو التفكك الاجتماعي الذي يصاحب الحروب الأهلية " الراوية ص45.

الفصل الثالث من ص 126:75 يأتي على غرار الفصل الثانى في طرائق الحكى ، حيث تتراكب الحكايات ويتوازى صوت السارد مع صوت الشخصية الساردة ،وتضمن هذه الحكايات : حكاية موت على فخرو من على السطح ،حكاية مقتل محمود فخرو على أيدى مسلحين ، علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر ويبرز هذا الفصل لحياة خليل أحمد جابر خارج الأسرة وعلاقاته وحواراته واستذكاره لما مضى ، الفصل الرابع من ص 159:127 ، وهو فصل يخلو من المطلع الذي اعتدنا عليه في الفصول السابقة ، وينقسم قسمان ، الأول يسرد لحادثة " بنك أوف أمريكا " واغتيال زين علول ، والعثور على جثة خليل أحمد جابر ، والقسم الثاني يعرض لحكايتين مترابطتين :حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار ، وحكاية الدكتور سليم إدريس ، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر التقرير الطبى للطبيب الشرعي مروان بيطار في صحف بيروت يوم23 نيسان (أبريل) عام 1980.ويسرد الحكى في هذا الفصل للعثور على الجثة والتقرير الطبي ، ولمقتل جون كرونرد ماكسويل من قِبل المناضل على شعيب ،

كما ورد ذلك في الخبر الصحفي ، وهذا الفصل الرابع يتميز " بنائيا وحكائيا باعتماده على إنتاج إشارات سيميائية تخلق الإبهام المرجعي الضروري لتشكيل احتمالية الحدث التخييلى سواء على مستوى الخبر الصحفي ،أو على مستوى النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي ، وبذلك يرتكز هذا الإيهام المرجعي على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازى مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخاصة " (79).

الفصل الخامس في الراوية من ص 215:161 يتراكب الحكى كغيره في الفصول السابقة ، تقوم شخصية فهد بدر الدين بسرد هذا الفصل ، وينقسم هذا إلى قسمين ولكل قسم خصائصه الكتابية والدلالية ، القسم الأول يسرد على بعض المقاتلين الفلسطينيين ، والقوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية ، فبدر الدين نفسه كان مقاتلا شارك في النضال ، وتحول إلى موظف في المركز التابع للقوات المشتركة ، ونفس الموقف يمثله صديقه كمال الذي رحل إلى أمريكا ، ومن المناضلين الذين يعرض لهم نبيل وسمر التي كانت طالبة في الجامعة الأمريكية ،وفي القسم الثانى يقوم بتقديم النقيب عمرو سمير أبى جاسم المسئول عن المكتب الذي يعمل فيه فهد بدر الدين ...إلخ .

والفصل السادس من الرواية من ص 243:217 تقوم بسرده ندى النجار الابنة الثالثة لخليل ، ويتراكب الحكى على موت أحمد خليل (أخوها) وعلاقتها بأخيها الشهيد وعن أبى سعيد وتنظيمه السري ، واستغلال ظروف الانفلات الأمني والسياسي في النهب والغنيمة ...الخ ، وبعده الخاتمة من ص 276:245 ليؤكد ما قاله في البداية الحيادية وعدم معرفته ما يحدث حوله ، ليضفي على الرواية طابع الإيهام والتباس الموقف ، يقول : " وأنا فعلا أشعر بحيرة كبيرة .....مؤلف هذه القصة يشعر بالضياع ولا يعرف " ص 245. فلا يعرف سببا مقنعا لوفاة خليل أحمد جابر ،

79- المرجع نفسه ص 167.

بل يتدخل السارد في الحكى ليقول : لنفترض أن خليل أحمد جابرلم يقتل ،وأنه في يبدو الآن في شوارع بيروت ....فماذا سيحصل ؟ أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه ،وإنه بالتالي لا ضرورة لقتله ،وآخر يقول إنه لابد من قتله ، وثالث قد يجد نفسه في الحيرة الكاملة ، ولا يعرف أن يجاوب على سؤالنا ....هناك ثلاثة احتمالات ، والله أعلم " الرواية ص276.

رواية الوجوه البيضاء نموذج للسرد الخارجي الذي يظهر فيه السارد جاهلا لأحداث روايته ، وهنا يضفي التشويق والنبض على العمل الروائي ، لأن السارد يستوي مع القارئ في عدم معرفته بأحداث ووقائع الرواية ، ويظل مشدودا بما يسرد عليه في جدته ومفاجأته ،وعرضه لآراء الآخرين دون أن ينحاز لرأي أو فكرة ما ولصعوبة السرد على هذا النمط ، فجاء التأليف قليلا بالمقارنة مع الأنماط الأخرى من زاوية الرؤية التي تسرد فيها الأحداث علي لسان شخصية فقط أو علي لسان المؤلف ، ومن الروايات التي جنحت إلي هذا التكنيك – علي سبيل التمثيل لا الحصر – البحث عن الوليد مسعود والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا ، والحرب في بر مصر ، ويحدث في مصر الآن ليوسف القعيد ، وأصوات لسليمان فياض ، وتحريك القلب لعبده جبير ، والسنيورة لخيري شلبي ، والرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم.

ففي رواية الحرب في بر مصر ليوسف القعيد يدور حدثها الرئيسي أداء(مصري) ابن الخفير الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة ، ثم استشهاده ، وقد عرض الكاتب لأحداث الرواية علي لسان شخصياته لتعبر عن رأيها في تمايز مع الآراء الأخرى (العمدة – الغفير – المتعهد – وصديق مصري الجندي ..... الخ) ، كل شخصية تروي وتنتصر لرأيها .... ، كل شخصية تعبر عن قطاعها التي تنتمي إليه وقد حرص الكاتب علي إبراز كل وجهات النظر لشخصياته ، دون تميز ، أو تهميش لشخصية من شخصياته ، وبذلك يكون " قد عمل المبدع علي تأكيد الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعا object

بل بوصفها ذات فاعلة subject" (80)، لقد جاء تعدد الأحداث في الرواية الحديثة رد فعل لسلطة الراوي العليم ، الذي يعرف كل شيء عن شخصيته ، وينتصر لمن يريد ، ويزري بأي شخصية مخططا لها صورة في ذهنه قبل بدء الكتابة ، وتعدد الأحداث أعطي الرواية ديمقراطية في افتتاح الرؤى المتعددة (للسارد) دون فرض علي المتلقي التسليم برؤية معينة يمليها الكاتب علي شخصياته كما ذكرنا.

وفي رواية (أصوات) لسليمان فياض ، والتي تروي لعودة حامد البحيري من فرنسا معه زوجته سيمون ، ليبرز لنا الكاتب في هذا العمل الصراع بين الشرق والغرب ، وقد روي الكاتب الأحداث علي (سيمون – زينب – أحمد البحيري – العمدة – المأمور) وجوهر الأحداث ختان سيمون وموتها أثر هذا الحادث المروع نتيجة للحقد علي سيمون ، مما حرك شهوة الانتقام عند النساء (زينب – نفيسة القابلة – أم أحمد) وقد ظهر تمايز كل شخصية واستقلالها ، سيمون برشاقتها وتقبلها للحب والحياة ، تقف بجوار زوجها وهو عامل في مطعم إلى أن يمتلكا معا فندقا في فرنسا ،زينب زوجة أحمد البحيرى تعبر عن صوت الحقد لسيمون ،تقلدها في مشيتها ،وفي لغتها،وتحترق غيظا لحسن تعامل أحمد(زوجها) لها ،أحمد البحيرى (أخو حامد) صوت الحقد الدفين والرغبة المكبوتة ،فكان يتخيل سيمون في زوجته (في لحظات اللقاء الخاصة بالرجل مع زوجته) العمدة صوت الإعجاب الشديد لسيمون ،فيراها في المنام حوريه من الجنة ،وتارة يراها جنية خرجت من البحر ، ومرة ثالثة يراها شيطانا سلطها الدرويش على أهل البلد، وكان يرى زوجته عندما تقترب منه كبقرة ـ إلخ ،أما المأمور فصوت السلطة المتزنالذي يشجب التصرفات غير اللائقة،فأدان ختان سيمون ووصفه بالهمجية وجاءت المعالجة الفنية في صورة تعكس عدم التجانس بين الشرق والغرب في الفكر والرؤية إلى الحياة ،لينبذ الكاتب هذه الرؤية التي أدت إلى موت سيمون ، وكأنه يستثير الأذهان إلي نبذ هذه الرؤية وتدعو للمصالحة ... في ثوب فني نستشفه استشفافا ..... دون التصريح به.

80 - م. ب. باختين: قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي ترجمة د. جميل نصيف ، مراجعة د. حياة شرارة، سلسلة المائة كتاب دار الشئون الثقافية بغداد عام 1986 ص 15.

ونقف على نموذج للسرد بضمير المتكلم (رواية تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم :

يقوم السارد في هذه الرواية بدور البطل الذي تُروى الأحداث على لسانه في صورة حيادية دونما عاطفة ما ،لرؤية أيديولوجية تسيطر على صاحبها ،بالتحيز لقضية أو فكرة ما،اللهم إلا سرد لأحداث تقل عن أسبوع لبطل الرواية غير معروف الاسم ، الذي خرج من السجن ، فضاقت به الدنيا لم يجد عنوانا يسجله ويذهب إليه ، ليتردد عليه العسكري فيه كل ليلة يوقع في دفتر صغير به صورته ، مما اضطره إلى الرجوع إلى السجن مرة أخرى ليبيت فيه ،فيسجل لحالات التأزم والانحراف في السجن ، الرجل الذي يعوى في جنون ، ويضربه شاب ، والرجل الذي يغتصب فتى تحت البطانية ، ناهيك عن زحف البق بشراسة على المكان ، وتأتي أخته اليوم التالي تأخذه من السجن بعدما اكترت له حجرة في مصر الجديدة، بعدما تنكر له أخوه بحجة أنه مسافر وصديقه بحجة إقامة أخته معهم في البيت ، يقول"خرجت أنا وأختي إلى الشارع ، وقالت أختي ،أتريد أن تشرب شيئا؟ وقلت :أريد أن أمشى ، وأخذتني إلى حجرة في مصر الجديدة ، وأخذت ملابسا نظيفة ودخلت الحمام ، وأغلقت الباب خلفي ، وخلعت ملابسي ، ووقفت عاريا تحت الدش ثم دعكت جسمي بالصابون ، وفتحت رأسي إلى أعلى وحدقت عيناي في عيون الدش الصغيرة ، وسالت منه المياه ، وأجبرتنيعلى أن أغمض عيناي ، وأحنيت رأسي ، وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمي مع المياه ، ثم يجرى على الأرض في البالوعة " (81).

يتوالى السرد بهذه الصيغة التقريرية الحيادية ،دون توقع لحدث يقعفي المستقبل ، ودون الاهتمام بأحداث جسام ، تدور حولها الرواية ، كقتل ،أو سرقة ، أو خيانة ...الخ .

81- صنع الله إبراهيم : تلك الرائحة ص20:19. وسأسجل رقم صفحة المقتبس في المتن لكثرة هذه المقتبسات .

السارد يرى الأحداث بعين ويرويها بعينه الأخرى في الحال والتو ، مما يضفي على الحدث الطزاجة وعدم التوقع ،ورغم ذلك تصور الرواية لعالم الملل والضياع الذي يعيشه البطل ، يأكل ، ويدخن ، ويثرثر ، وينتظر العسكري يوقع لهفي الدفتر كل ليلة ، وبعدها ينام ، ليستيقظ اليوم التالي من جديد ،

وتكرر الأحداث لخروج الراوي البطل وعودته اللهم إلا تغير الوجوه والأمكنة ،أما حياة الملل فباقية كما هي ، يزور منى ، تزوره نجوى ، يزور نهاد ، يزور أخته ،يزور سامية ، يزور عمه يزور عمته ، يزور أخاه ، يزور خالته ...لتنتهي الرواية باللقاء بهذه الوجوه ، دون تغير ما لحركة إيقاع الحدث مع هذه الشخصية ، ليعبر الراوي عن تجمد حياته لتصبح كبركة آسنة ، مما طبعها بالركود والعفن ، ليتوازى العفن الذي يطمر في نفسه مع العفن المادي في الواقع ، عندما تطفح مياه المجارى في الشوارع ، حيث " كانت مياه المجارى تملأ الأرض ، والمضخات منصوبة في كل مكان تحملها من داخل المحلات إلى الشارع ، وكانت الرائحة لا تطاق " ص 87.

يسير السرد في اتجاهين متوازيين : اللحظة الآنية لحظة السرد ، والزمن الماضي الذي يقوم على الاستدعاء والتذكر من خلال استخدام تيار الوعي ، نبدأ بأول زيارة للبطل بعد خروجه من السجن بمنى ، حيث انتظر منى ولم يقابلها لأنها كانت في المدرسة ، قابل أمها وجدتها ، قال لها : إنه كان معها إلى آخر لحظة ثم يستدعى عن طريق المنولوج الداخلي آخر لحظة كانا معا " كنت أجلس بجواره في مؤخرة السيارة ، وكان هو يعرف ما سيحدث ، ولكنه لم يقل شيئا ، وكان يردد في صوت خافت مقطعا من أغنية حب قديمة ...كنا نرتعش من البرد والرهبة وكان هو أطولنا ، وسمعت واحدا ينادى علينا ، ثم نادوا عليه ..." ص 23:22.

وعند سؤال أم منى عن مصداقية حبَ زوجها لها ، تكون الإجابة بالطبع وبعدها يدخل في منولوج طويل " فماذا أقول لها ؟ وما فائدة أن نحقق الأمر على وجه الدقة بعد أن انتهي كل شيء ، ثم من ذا الذي يعرف على وجه الدقةما يدور داخل إنسان آخر ؟ ...." ص 24.

وعندما تأتيه نجوى بعد خطاب سبق هذا اللقاء ، قرب منها ليقبلها ، ابتعدت يسترجع أول لقاء بها ، عن طريق تداعى الذكريات في منولوج طويل "هذا ما كان يحدث دائما، في أول مرة قبلتها كانت خجلي ، وكنت أجلس بجوارها والضوء يسقط على خدها ، وتوقفنا عن الكلام، و أسندت رأسي ولم تعترضوقبّلتها في خدها ثم شفتيها، كنت أريد أن أحس بشفتها ناعمة في فمي، ولم أكن أشبع منها ..." ص 33.

يسرد الراوي في رشاقة دون تكلف أو تعقيد ، في لغة جاءت على قدر دلالتها دون تزويق ، أو رتوش ، لغة تند عن الوصف الطويل ، و تحرص على التسجيل أكثر من سبر أغوار الموقف واستبطانه حتى أنها تختزل الحدث في كلمات قليلة دون لمواقف كثيرة متعاقبة ومتوالية في وقت يبتسره الراوي كقوله "ودخنت كثيرا وجاء الصباح فقمت واغتسلت وارتديت ملابسي ، وخرجت ، وتناولت سندوتشا وابتعت صحف الصباح كلها ، وركبت المترو "ص 21. وكقوله" وأطفأت النور، ونمت، وفي الصباح خرجت وأفطرت في الشارع ، ولم أشتر الجرائد ، وعدت إلى الحجرة .. وخرجت وركبت المترو إلى المحطة ، ونزلت من المترو ، وعبرت الميدان " ص 70.

إن الأحداث رغم تكرار وتيرتها (خروج البطل الراوي وعودته كل يوم متسكعا) يجلس على مقهى ، يدخن ، يشرب القهوة ، يبتاع الصحف اليومية ،يزور (منى ، عمه ، عمته ، خالته ، يدرس لنهاد ...) ليرجع قبل موعد مجيء العسكري الذي يوقع له في دفتره ...الخ . رغم ذلك نجدها أحداثا طازجة ، لأن تفاصيل كل حدث يختلف عن الآخر ،ولأن الكاتب لا يتدخل في صوغ الأحداث ، ومقدرة الكاتب في التقاط شيات الحدث الصغيرة مجدلا منها ضفيرة أحداث القصة .

ويأخذ السرد وتيرة واحدة بضمير المتكلم اللهم إلا بعض الحوار الذي جاء هامشيا في الرواية ، ولم يأخذ الحوار بين الشخصية التي يحاورها الصيغة الفنية المعتادة، بأن يجعل نفسه والشخصية المحاورة وجها لوجه، يتحاوران في منولوج قد يطول نقاشه كما نرى في كثير من الروايات ، ولكنه يبتسر هذا ، في صيغة قالت وقلت ، كحواره مع جدته :

تقول "مين؟ وعرفت فيها جدتي، وقلت لها اسمي في صوت خافت فاحتضنتني وقبلتني في خدي وقالت : اجلس ، وجلست على مقعد خشبي ...وأشارت جدتي إلى أصغر السيدتين وقالت : هذه خالتك ، وتقدمت خالتي منى وقبلتنيفي خدي ، وقالت جدتي : وهذه خالتي أنا ...الخ ص 90.

إن تجريد الرواية من الأوصاف التي قد تثقل على كاهلها أحيانا ، وسرعة إيقاع الحدث ، في السرد المستعجل غير المتوانى لتفاصيل وعرض دقائق أغوار النفس ، ...يجعل الراوي يقوم بدور المسجل الواعي الملتقط للخيوط العامة للحدث ليصور لنا حركة حياته اليومية في إيقاعها الباهت ، وضياع قيمة الحياة طالما وجدت أداة القمع والإرهاب ، في تكبيل حريته لإلزامه بالتواجد في مكانما (في الرواية بيته) في وقت ما (في الرواية وقت المساء) ليوقع له عسكري بتواجده والتزامه بالبيت ، يبدد حرية الإنسان فتصبح حياته شكلا لا معنى لهاو لا قيمة ،وهذا ما نستشفه من الرواية ، يفتقد فيها البطل السارد جمال الحياة عبر عنهفي قوله لنجوى " هناك شيء ما ضاع وانكسر " ص 37 .

رتابة الحياة وسقمها ألقى بظلاله على عبثية الأحداث ، فلا يشعر البطل بجمال أي شيء يحدث من حوله ، ومن بداية الرواية نجد تجمد الإحساس ،في قوله " وفتشت في داخلي عن شعور غير عادى ، فرح أو بهجة أو انفعال ما ، فلم أجد الناس تسير وتتكلم وتتحرك كأنني كنت معهم دائما ، ولم يحدث شيء " ص 16.ورغم موت أم البطل قبيل خروجه من السجن بساعات ، بدليل سؤاله لجدته في نهاية الرواية ، عن موعد وفاة أمه ، فأجابته غدا يكتمل أول أسبوع عليها ص 91.

رغم ذلك لا نجد عاطفة ما اتجاه أمه ، فلم نجد حزنا على فقدها ، بل لم نجد أمارات لهذا الحزن من بداية الرواية من أخته أو أخيه ....ولم يسأل البطل عن أمه إلا في النهاية ، ولم يقل عن أمه حتى مثلما قال صلاح عبد الصبور في لهجة تضج عبثا ، عن أصحاب له بعد موته : مجلسه كان هنا،وقد عبر ، فيمن عبر ، يرحمه الله.

الزمن والمكان في الرواية لا يخضعان للدقة والتحديد بقدر ما هما تقنيات في بنية السرد عامة ، فالمكان ينسج الحدث ، سواء أكان محددا ، أو منفتحاالمكان المحدد غرفة السجن مكان موبوء فاسد بحشراته وبالمعاملة غير اللائقة سواء من الساجنين للمسجونين ، أو بين المسجونين أنفسهم ، ويثير المكان فينا اندحار القيم حيث التحرش الجنسي بشاب صغير ، والمعاملة اللإنسانية للمسجونين مما يزدرى قيمة الإنسان ،أم المكان المفتوح الذي تمثل في زيارته وخروجه المتعدد ، فالمكان رغم انفتاحه لا يضفي تجديدا ،أو جمالا للحياة .

والزمن في الرواية لا يخضع لإطار الزمن الخارجي الذي يحسب بالساعات والأيام والأسابيع والأشهر والسنين ،فالأحداث في أقل من أسبوع ،ولكن الزمن في الرواية هو الزمن النفسي الذي يرجع لشخصية البطل ولحالته النفسية تموت أمه قبل خروجه بساعات ، ولا يعلم بموتها ، ولم يجد أمارات حزن على وجه غيره تعبيرا عن ضياع الولاء والعلاقات الإنسانية الحميمة في الحياة .

2- الشخصية في الرواية العربية الجديدة:

-1-الشخصية عماد من أعمدة البناء الروائي ، ولا نبالغ إذا قلنا إنها حجز الزاوية في بنية النص السردي ، ذلك لأن الشخصية ـ كما يرى د. عبد الملك مرتاض "هي التي تكون واسطة العقد، بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هيالتي تصطنع اللغة ، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة وهي التي تصف معظم المناظر .. التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تقديم الصراع أو تنشيطه، من خلال سلوكها وأهدافها وعواطفها .. وهي التي تعمر المكان ـ وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً" (82).

الشخصية في الرواية الواقعية تطابق الواقع جريا وراء مبدأ المحاكاة ، لذا جاء تصور الروائيين لها بأنها شخصيات حقيقية من لحم ودم ، بل قد تكون الشخصية رمزا لجيل بعينه ، ودأب الروائيون على وصف قسماتها الظاهرة وأبعادها النفسية الموغلة في أعماق النفس ،وبارك النقاد هذا التوجه ونادوا بترسيخه وبمحاسبة الروائي في تقصيره في وصف هذه الشخصيات ، سواء في أوصافها الخارجية ،أو في مشاعرها الدفينة التي ينبغي أن تتماشى مع طبيعة الموقف انفعالا واستجابة .

فبلزاك يعرض في رواياته (التي تجاوز الخمسين) لما يقارب ألفي شخصية كنماذج إنسانية، ورموز لفئات مجتمعية من واقع الحياة، ونجيب محفوظ في أدبنا العربي. تزخر رواياته (التي تجاوز الثلاثين) بشخصيات متنوعة من واقع الحياة

82 - د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص103 : 104.

تمثل ـ أيضا ـ رموزاً لطبقاتها كالسيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية (رمز للطبقة البرجوازية في النصف الأول من القرن العشرين) ومحجوب عبد الدايمفي رواية (القاهرة الجديدة) رمز لطبقة المعدمين، الذين طحنهم الفقر ، وسعيد مهران في رواية (اللص والكلاب) رمز لبطل الشعبي يجسد لنا المفهوم الشعبي للعدالة ، وعيسى الدباغ في رواية (السمان والخريف) رمز للبطل المتمرد على قيم المجتمع ،

ولما كان تمرده تمردا فرديا فكان مصيره الفشل ، وهما (سعيد مهران وعيسى الدباغ) كما يقول رجاء عيد رمز للبطل اللامنتمي سعيد فقد الأرض التي تحت قدميه ، وفقد دوره الاجتماعي ، ولم يعد يدرى أين يضع بطولته ، إنه يمثل روح الفقد ، وكذلك حسن في بداية ونهاية ...يلتقي سعيد مهران مع عيسى الدباغ الذي يتساءل في السمان والخريف " لكل إنسان عمل وهو بلا عمل ولكل زوج ذرية وهو بلا ذرية ، ولكل مواطن مستقر وهو منفي في وطنه (83) هذا الضياع أملى على هذه الشخصيات قاموسا ولازمة تعبر عن موقف صاحبها من الواقع ، فمحجوب عبد الدايم باع كل شيء حتى شرفه وبلور فلسفته في (طظ) والمعلم نونو في خان الخليلي (ملعون أبو الدنيا) وعيسى الدباغ في السمان والتاريخ (ملعون أبو التاريخ) .. الخ. وقد انتقد آلان روب جرييه هذا الاهتمام الذي أولاه الروائيون (يقصد التقليديين) للشخصية وأطلق على هذا الاهتمام "العبادة المفرطة للإنسان"(84).

83- راجع د. رجاء محمد عيد : دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد) الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ط1 عام 1974م ص29.

84- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفى، ط دار المعارف، د.ت ص36.

لم يعد للشخصية في الرواية الجديدة هذا الوجود فأصبحت ـ كما يقول رولان بارت ـ (كائن من ورق)، لذا لا وجود لها خارج الكلمات، فقضية الشخصية ـ كما يرى تودوروف قضية لسانية(85) لقد تعمد الروائي إخفاء الشخصية وتهميشها بهذه الصورة، لذا فقدت الشخصية في الرواية الجديدة كل شيء حتى الاسم " فجيد Gide ابتعد عن اسم الأسرة لشخصياته ـ واكتفي بالاسم الأول، وبطل كافكا سمى بالحرف الأول (K) والذي ربما يرمز إلى كافكا نفسه، وجيمس جويس استخدم ـ أيضا ـ الحروف مثل (H.C.E) وفولكنر في رواية (الصخب والعنف) كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين، فكان يطلق اسم (كونتين) على الخال وبنت أخته، وكان يطلق اسم كادى على الأم والبنت"(86).

لقد حاول النقد الشكلاني ممثلا في (فلاديمير بروب) ونقد الدلالة ممثلا في أبحاث (غريماس) قد حاولا معا تحديد هوية الشخصية في الحكى بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها ، دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموعة الشخصيات الأخرى التي تحتويها الرواية ، وقد توسعت هذه الأبحاث الشكلانية والدلالية في دراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكى ، لا سماتها الظاهرة ولا بعدها النفسي كما رأينا في الرواية التقليدية ، فليست الشخصية واقعا عينيا بل هي – عندهم – على حد تعبير ميشال زرافا " بطل الرواية هو شخصفي الحدود نفسها التي لا يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص" فالشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ،و لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائى ، وهذا ما حدا بفليب هامون Ph.hamon بأن يقول : الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص .(87)

---

85 - راجع حسن بحراوى : بنية الشكل الروائي (الفضاء والزمن والشخصية)، ط المركز الثقافي العربي، ط1، عام 1990، ص213.

86 - د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات مرجع سابق، ص15.

87- راجع : د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ص 50.

فالشخصية الروائية" ليست هي المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف، لغاية فنية محددة يسعى إليها"(88).

-2-الشخصية الروائية في النقد البنائي لا ينظر إليها إلا على أنها بمثابة دليل (signe) له وجهان :أحدهما دال (Signifiant) وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة ، ولكنها تحول إلى دليل ساعة بنائها في النص ، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها،أما الشخصية كمدلول ، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة،أو بواسطة تصريحاتها ، وأقوالها، وسلوكها ، وهكذا فصورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائى قد بلغ نهايته ، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع .(89)

ويكاد يجمع الروائيون والنقاد على أن الشخصية قضية لسانية، لا يختلف في ذلك الشكلانيون والبنيويون " فذهب توماشفشكى إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية، أما بروب فلم يستبعد الشخصية من التحليل البنيوي، ولكنه اختزلها إلى أصناف بسيطة، تقوم على وحدة الأفعال التي تستند إليها في السرد، وليس على جوهرها السيكولوجي"(90) "والنظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة خارج سياقها ... وهذا هو سبب تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية"(91).

88- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص ص213.
89- راجع : د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ص 51.
90- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى، ص212.
91- د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ص52.

الشخصية الروائية في منظور اللسانيين مجموعة من الكلمات، فقد جرد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالي، وتوقف عند وظيفتها النحوية، فجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، وهناك مصادر إخبارية ثلاثة لتحديد هوية الشخصية الحكائية :

ما يخبر به الراوي.

ما تخبر به الشخصية ذاتها.

ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

وهنا يظهر الدور الإيجابي في تلقى النص ، فلا يتشبث المتلقي بدلالة واحدة في قراءة الشخصية ، بل قد توحي الشخصية بدلالات متعددة من خلال منظور القارئ ورؤيته .

أما عن تقسيم الشخصية في النص السردي فيكاد يتفق الدارسون -مع الاختلاف في المسميات - على أن الشخصيات من حيث حجم وجودها (مركزية ـ ثانوية) ومن حيث ثرائها الفني (شخصيات مدورة ـ وأخرى مسطحة) وأطلق على الشخصيات المدورة شخصيات نامية أو دينامية، وأطلق على الشخصيات المسطحة (شخصيات ثابتة ـ أو سكونية) ويقصد بالسكونيةهي الشخصيات الجاهزة من بداية العمل حتى نهايته، أما الشخصية الدينامية هي التي تتطور مع الأحداث(92).

92- راجع : د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص101:99.

وقدم غريماس تصورا جديدا للشخصية في الحكي حين ميّز بين العامل والممثل ، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة ، وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد ، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ، ذلك أن العامل في تصور غريماس يمكن أن يكون بممثلين متعددين ، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا ، فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر ،أو التاريخ ، وقد يكون جمادا أو حيوانا الخ ، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه ، ومفهوم الشخصية الحكائيةعند غريماس نقف عليه في مستويين :

مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ومستوى "ممثلي " (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي ، فهو شخص فاعل ، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ،أو عدة أدوار عاملية (93).

ومفهوم غريماس للشخصية يأتي امتدادا لرؤية النقاد في التقليل من النظر للشخصية من منظار عدسة مكبرة تنفخ في صفاتها الجسمانية ، وتمجد من أعمالها، بالصورة التي انتقدها جرييه ووصف هذا المنظور بالعبادة المفرطة للإنسان، وقد أطرت البنائية النظرة للشخصية وجعلتها منطلقة من مفهوم الوظائف اللسانية فإذا كانت الكلمة لا ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج السياق ، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ، وقد نظروا إلى النص الحكائي وفق هذا التصور ،فالشيء الأساسي هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات ، فمن هذا السبب جاء تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية (94).

93- راجع : د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص52:51.

94- راجع : المرجع نفسه ص 52.

-3- لذا لم ينظر النقد الحديث في تصنيف الشخصية من حيث وجودها السردي من منظور نوعى : (شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية) بل نظر إليها من منظور كمي (كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها) انطلاقا من منظور اللسانين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأي تودوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية .

بناء على ذلك لو نظرنا إلى رواية سأهبك مدينة أخرى للدكتور أحمد إبراهيم الفقيه(95) يمكن تقسيمها كالآتي :

شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية :

1- خليل الإمام. 2- ليندا.3- ساندرا

شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة :

1- عدنان. 2- أنار.

شخصيات تحتل مساحة أقل وليس له تأثير فاعل في الأحداث.

1- دونالد. 2- مادلين.3- لارى.

4- هاورد. 5- أبو ليندا.6- آدم.

7- أخو خليل (لم يذكر اسمه).

95- رواية (سأهبك مدينة أخرى) للدكتور أحمد إبراهيم الفقيه واحدة من ثلاثيته (لا أحد في المدينة) كالآتي : سأهبك مدينة أخرى– هذه تخوم مملكتي– نفق تضيئه امرأة واحدة)ط المركز المصري العربي ط2عام 1997م ، وكانت الطبعة الأولى لهذه الثلاثية في رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط1 عام 1991.

شخصيات لم تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى :

1- عثمان.2- أبو خليل الإمام.

3- امرأة ساقطة كان يمارس معها خليل البغاء (في طرابلس قبل سفره)

4- زوجة عدنان السابقة.

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى :

رغبـــة : خليل الإمام مع ليندا ومع ساندرا مع ومادلين ومع المرأة البغاء.

تواصل : دونالد مع أنار، وخليل مع أبو ليندا، وهاورد، ولارى، وآدم.

مشاركة : خليل الإمام مع أخيه، ومع دونالد.

نفــور : خليل الإمام مع عدنان.

وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، وجدنا أنفسنا أمام اثنتي عشرة علاقة، بينهما ثلاثة علاقات، هي علاقة خليل بليندا، وبساندرا وبدونالد، أكثر هذه العلاقات هي علاقة خليل بليندا. بدأت في صورة تدريجية في الصعود ثم الهبوط:

السكن في غرفة بالدور الثاني بمنزلها (هي ودونالد).

تطور العلاقة من صداقة إلى حب إلى علاقة جنسية متكررة.

يهرب زوجها بعد علمه بوجود جنين في بطنها من غيره، لأنه ضعيف جنسيا (يعلم أنه من خليل) وهنا يبدأ تصدع العلاقة.

تترك المنزل إلى بيت أبيها في الريف، وتخبو علاقتها بخليل.

أنهت هذه العلاقة بعد رؤيتها ساندرا معه في غرفته.

يحاول بدء العلاقة معها بعد طلاق دونالد لها، وإنجابها (آدم) ولكن تصر على موقفها.

أما علاقته بساندرا فبدأت ـ أيضا ـ بنفس الصورة التدريجية ثم هبطت تدريجيا بعد ذلك كالآتي :

بدأت العلاقة بتمثيل بروفات لمسرحية (عطيل) لشكسبير هو يقوم بدور عطيل وساندرا تقوم بتمثيل دور ديدمونة.

توطدت العلاقة بعمل البروفات في غرفته.

بدأت العلاقة الجنسية بعد نجاح العرض المسرحي.

أخذت العلاقة في التنازل بعد اقترابهما من بعض في مهرجان أدنبرة للفنون الشعبية، حيث بدأت علاقة مع أحد عازفي فرقة من الريف الأمريكي.

واصلت العلاقة في الهبوط حتى وجدها في المستشفى، حيث خطفها مجموعة من الشباب المنحرفين.

أما عن علاقته خليل بعدنان فيحكمها ـ أيضا ـ التدرج في الصعود ثم الهبوط كالآتي:

بدأت العلاقة طيبة بعد تعريف ليندا لهما في أحد المؤتمرات الطلابية للدارسين العرب.

تراجعت العلاقة بعد رفض عدنان لسلوك خليل الإمام مع ليندا، وعدم حضوره للمؤتمرات الطلابية.

أما باقي الشخصيات فكان وجودها محدودا وعلاقتها أحادية (أي ذات بعد واحد) مع شخصية أو اثنين كالآتي :

خليل مع هاورد (أستاذه) ظل الاحترام بينهما حتى وافق الأخير على أطروحته بكتابة علاقة (✓) دليلا على قبولها.

خليل مع لارى (أستاذ جامعي) ترك العمل الجامعي، وفتح محلا للخمور أعجب خليل بفكرته خليل، وفكر في عمل مشروع مثله في بلاده لولا تعارض قانون الحكومة على مثل هذا المشروع.

خليل مع أخيه كان يهاتفه كل مدة يطلب منه المجئ لزيارة أهله في طرابلس مدة قصيرة ويعوده.

خليل مع والده : يذكر له قسوته في محاولة شنق أخيه (عثمان) لعدم توفيقه في الدراسة، ويذكر له حلما يوبخه فيه لعلاقته مع ليندا.

خليل مع أبو ليندا : كان اللقاء بهما في زيارة الريف مع ليندا، وحدثه عن صعوبة الصحراء في ليبيا، وذكرياته المأساوية عن الحرب هناك.

عدنان مع أنار : وجد فيها الراحة والسعادة لاهتمامها بالجانب الروحي تزوجها.

3- المكان في الرواية الجديدة

-1- الزمان والمكان (96) على حد تعبير انريكى إمبرت مسرح الأحداث " فإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع Rhythm، ودرجة السرعة Tempo فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان "(97).

فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث ،فإن المكان يظهرعلى هذا الخط ويصاحبه ويحتويه ، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان (98). لقد تغيرت الرؤية للمكان في الرواية الحديثة ، فلم يعد المكان خلفية للأحداث ، ولم يعد المكان ديكورا نحتفي بتصميمه ، ففي الرؤية التقليدية جاء المكان ديكورا ووصفا لخلفية الأحداث،

96- المكان في اللغة الانجليزية Space وفي اللغة الفرنسية Espace ، وقد اختلف الباحثون في تسمية المكان، فحميد لحمدانى يطلق عليه الفضاء، وعبد الملك مرتاض يطلق عليه الحيز ، وعند انريكى إمبرت ـ هو والزمان ـ مسرح الأحداث ، ،والحمدانى يعلل لتفضيله استخدام الفضاء عن المكان، ذلك لأن "الفضاء .. شمولى، لأنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال من مجالات الفضاء الروائي .. إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكى"). د. حميد لحمدانى : بنية النص السردي. ص63 : 64.
غير أن عبد الملك مرتاض يفضل مصطلح الحيز " لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل .. على حين أن المكان نريد أن يقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده" د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية .ص141.
وفي النقد الغربى قليلاً ما يستخدم مصطلح (المكان) وإن تعددت دلالة استخدام الفضاء، فقد يشير إلى الفضاء الجغرافي (الأماكن التي تدور فيها الأحداث، وقد يستخدم في التعبير عن الكتابة الروائية (الفضاء النصي) باعتبارها أحرف طباعية، على مساحة من الورق، وإن كنا لا نغض من قيمة الفضاء النصي، في إخراج الرواية في صورة مكتوبة جيدة، بداية من الغلاف، ومروراً بالعناوين، واستخدام بعض الصور المعبرة ـ أحيانا ـ أو طريقة خاصة في إخراج الصفحة (طباعياً) من حيث تفخيم بعض الكلمات أو العبارات لدلالات معينة، واستخدام الكتابة الأفقية (استكمال السطور في الكتابة) والكتابة العمودية (الكتابة بصورة تترك جزءا من الصفحة من ناحية اليمين، أو الشمال) كما في رواية تلك الرائحة ، حيث كتب ما تذكر عن طريق الاستدعاء بالكتابة العمودية، والتأطير (تصميم إطارات داخل الصفحة عبارة عن لافتات مكتوب عليها عناوين) .. إضافة إلى الحذف (معبرا عنه بالنقاط) راجع : د. حميد لحمدانى : بنية النص السردي. ص59:55 ... إلخ.

97- د. سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ص 103.

98- راجع : م .نفسه ص 106.

كما قال أحد الباحثين " في أسلوب السرد التقليدي تبدأ الرواية بوصف لديكور مألوف وعاء سيحدث فيه شيء ما، وصف يبعث الاطمئنان في القارئ دون أن يصدمه مظهرا له أن المغامرة حادث عرضي واستثنائي غايتها الوحيدة أن تمنحه رعشة من اللذة ، أو القلق في عالم منظم أحسن تنظيم، بحيث أن الأناقة والسهولة تدعو الكاتب إلى أن يحدد بشيء من التصوير الفاتن " (99).

وحسبنا أن نقف على بعض أعمال نجيب محفوظ الروائية التي تجسد هذا الملمح، حيث يصبح المكان خلفية وديكورا لمجرى الأحداث، ففي زقاق المدق ـ مثلا ـ " أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية ـ إن صح مثل هذا التعبير ـ هذا الشارع الشعبي البسيط، حتى كأننا نراه، ونزرع مساحته ونقطع مع حميدة مسافته، ونعرف ما يجاوره من شوارع وأحياء ... من أجل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما كان يريد أن يعرفه إلا عرفه إياه صاحب النص، فيكسل فكره، ويتبلد ذهنه فلا ينطلق خياله " (100) فالوصف الدقيق للمكان الواقعي يضفي على الأحداث واقعيتها، وهذا مطلب فني قصده الروائيون الواقعيون ، فبلزاك ـ مثلا ـ وصف شوارع حقيقية وصفا دقيقاً شاملا ليؤكد واقعية الأحداث في روايته، وإن كان من الحرص ألا نتصور أن وصف المكان يخلو من العنصر الخيالي الذي يعطى للنص الأدبي بعده الجمالي، فهذا نجيب محفوظ يصف الطريق أمام دكان السيد أحمد عبد الجواد في بين القصرين ، وإن اعتمد على حقائق واقعية ، لكنها جاءت مغلفة بخيال الكاتب ووجدانه "بدا الطريق أمام دكان السيد أحمد كعادته مكتظا بالسابلة والمركبات ورواد الدكاكين المتراصة على الجانبين، إلا أن هامته ازدانت بشفافية مقطرة من جو نوفمبر اللطيف الذي حجبت شمسه وراء سحائب رقاق لاحت رقاعها ناصعة البياض فوق مآذن قلاوون وبرقوق كأنها بحيراتمن نور" (101).

99- ر.م البيرسى : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشى، منشورات عويدات، بيروت، ط1 عام 1965، ص15 : 16.

100- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية. ص151.

101- نجيب محفوظ : بين القصرين، ط دار نهضة مصر، ص375.

فالمكان في الرواية " ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجرى فيه الأحداث والشخصياتالتي يستلزمها الحدث ،أي الشخص الذي يحكى القصة ، والشخصيات المشاركة فيها "(102)

وينظر للمكان – أيضا – كصورة فنية ، تعمل على فاعلية عملية الاتصال بين النص والمتلقي من خلال ما تثيره في نفوسنا من إيحاءات ، هذا ما أدركه باشلار في جماليات المكان حيث ربط بين دينامية المكان وعلاقته بالعناصر الأخرى ، والعلاقة بين النص والقارئ ليكون المكان أدلة اتصال – عبر الصورة الفنية – بين المبدع والمتلقي ، فيما أطلق عليه تعليق الصورة " أي أنت حين تقرأ – مثلا – وصفا لحجرة تتوقف عن القراءة لتتذكر حجرتنا ،أي أن قراءة المكانفي الأدب ، تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة " (103) ويتخذ باشلار من البيت بأوصافه ومحتوياته المتعددة مجالا لتطبيق أفكاره ، فعندما نقرأ وصف الكاتب للبيت ، فهو في وصفه " يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها خلال الأفكار والأحلام إننا لا نعود "نعيش" البيت حقا خلال سماته الوضعية ، ولا من خلال الأوقات التي تتبين فيها منافعه ..إن حلم اليقظة يتعمق إلى حد منطقة من التاريخ البعيد جداً ، تتفتح أمام الحلم بالبيت....سوف يتيح لي هذا الكتاب استرجاع لمحاتمن أحلام اليقظة تضيء ذلك الدمج بين القديم جدا ، وبين المستعاد من الذكريات ، وهذه المنطقة تتفتح على تاريخ سحيق يرتبط فيها الخيال بالذاكرة ، كل منهما يعمق الآخر " (104) فالمكان ليس مجموعة من التقنيات بقدر دلالات هذه الأشياء في أعماقنا ، وفي هذا يقول باشلار " في اللحظة التي نضيف فيها لمحة من الوعي إلى عمل رتيب، أو نمارس ظاهراتيه حين نلمع قطعة من الأثاث القديم، فإننا نشعر بانطباعات جديدة تتولد تحت سطح هذا العمل المنزلي المألوف،

102- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ، ص 31 وراجع المراجع المثبتة في الهامش .
103- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1964 م ، مقدمة المترجم ص 7.
104- المرجع نفسه ص 37:36.

وذلك لأن الوعي يجدد، وكل شئ مانحا صفة البدء لمعظم ممارستنا اليومية، بل هو يسيطر على الذاكرة " (105) وهذا ما ألمح إليه ميشيل بوتور في قوله "إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص،لأن الإنسان لا يشكل وحده المكان" (106) وعن مدى الالتحام بين الشخصيات والمكان لما تثيره في النفوس من دلالات رمزية يقول آلان روب جرييه "كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا عن الشخصيةالتي تسكن هذه الدار، بالإضافة إلى هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة لنفس المصير، ونفس الحتمية" (107) ففي رواية مالك الحزين يبدو التلاحمبين الشخصيات والمكان باعتبار المكان رمز وجودهم وكينونتهم، حتى أن الذي خرج من المكان (قدري الانجليزي) ضاع ورجع إليه، فالعنصر "الأساسي في منح المكان هذه الأهمية، نابع عن وجود الأشخاص فيه، أشخاص متحدون تفاعلهم مع هذا المكان يمنحه فرادته وهويته التاريخية، فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمهم"(108).

-2- المكان في الرواية الحديثة عنصر حكائى، مثل غيره من مكونات السرد، إنهلا يوجد إلا من خلال اللغة "فهو فضاء لفظي Espace Verbal .. فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي يجمع أجزائه، ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه" (109).

والمكان عنصر من العناصر المشكلة للحدث والشخصية، وعامل درامي في الرواية، له تأثيره على رؤية الكاتب عامة، وتشكيل العمل الروائي وقد حصر إنريكى أندرسون إمبرت وظيفة المكان والزمان (كما عرض لهما في مسرح الأحداث) في ثلاثة عناصر هي:

105- المرجع نفسه ص82.

106- ميشيل بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، عام 1971، ص22.

107- آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفي ، ط . دار المعارف ، مصر د .ت ص 130 .

108- د. محمد بدوى : الرواية الجديدة في مصر، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط3 عام 1993 ص 126.

109- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى ص 27 وراجع المراجع المثبتة في الهامش .

أولا: إضفاء الاجتماعية على الحدث ،والتي من خلالها يتم إقناع المتلقي بإمكانية وقوع الحدث في بيئة اجتماعية معينة ، وفي زمن بعينه، فكثير من العادات والقيم والمباني والأشجار والحدائق نجدها في مجتمع – وفي زمن معين – دون مجتمع آخر .

ثانيا: الإفصاح عن الحساسية لدى الشخصيات : من خلال اندماج الشخصية بالمكان ، والعلاقة الدينامية بينهما ، فشخصية في مكان وزمن معين تتصف بسلوك وسمات مزاجية ونفسية معينة ، تفتقد مصداقيتها إذا صورت في مكان ،أو زمن مختلف عن هذا المكان ،أو هذا الزمن .

ثالثا: ربط خيوط الحبكة : فالأحداث مجموعة من الوقائع تقع في مكان وزمن معين لا يمكن أن تقع في واقع بلا زمن ولا مكان بعينه ، ويعمل المكان على ضمّ كثير من الأحداث في ربقته بطريقة تلقائية ، ومن هنا يبرز دور المكان في وحدة الحدث ،كأن تتم مجموعة من الأحداث القروية تستلزم وقوعها في ريف والعكس مجموعة من الوقائع التي تستلزم وقوعها في المدينة – كالمحاكمة مثلا – لا تقع إلا في المدينة ، ولا يمكن فصل الزمن عن المكان في بناء الأحداث في منظومة فنية متناغمة (110). ففي رواية سأهبك مدينة أخرى لأحمد الفقيه يعمل المكان على ترسيخ مبدأ المصداقية الفنية لوقوع الأحداث وصداهافي تشكيل نفسية البطل ، فالبطل يعيش في بيئة متحررة (في لندن وأدنبرة) حياة مادية تتجاهل القيم الدينية ، فنجد إباحة الفاحشة في حرية تامة فيعرض على المسرح الذهبي بحي سوهو استعراضات جنسية لنساء عاريات يشاهد خليل وليندا معا عرضا يطلق عليه (مهرجان الفاكهة المحرمة) وكأنهما يدعو كلاهما الآخر – بطريق غير مباشر – للمعاشرة الجنسية ،

110- راجع : إنريكي أندرسون إمبرت : القصة القصيرة – النظرية والتقنية ، ترجمة على إبراهيم منوفي ، مراجعة د .صلاح فضل ، ط . المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة عام 2000 م . ص 323:321.

لذا تصبح العلاقة بين خليل وليندا علاقة معتادة دون مراعاة للعلاقة الزوجية التي تربط ليندا بدونالد ، يلتقيان في حجرة خليل التي اكتراها منهما (أعلى منزلهما) يعيشان الحياة الزوجية في صورة من الشذوذ بعيدا عن اللياقة والذوق ،بيئة متحررة توج بالحركة والحياة يستجيب لها البطل بعد بيئته المتحفظة وسط الصحراء القاحلة في ليبيا ،

ليغوص في علاقات جنسية متعددة مع ليندا وساندرا ومادلين وغيرهم ، ونجد مهرجانات متعددة ولقاءات حافلة كاحتفال أدنبرة بشكسبير ، وعيد الكريسماس ، ومهرجان الفن الشعبي) وفود وافدة وجوع جنسي ، يطفئه خليل بكل الوسائل ، تستحوذ عليه البيئة في المكان والعادات والقيم ، ويختزل الكاتب المكان الأصلي (طرابلس) فلم تعد وسيلة التواصل به إلا عبر الهاتف ، ويصبح تواجده فيه مبتسرا واضطرارا (لموت أبيه مثلا) أو زيارة خاطفة لتغيير جو المكان أحيانا ، انغماس البطل في هذا المكان يعكس لنا انحياز خليل الإمام للمكان الجديد ، لتلبية حاجاته ورغباته الجنسية المكبوتة ، بعيدا عن مجتمع الكبت والحرمان والحزن والبكاء على أرواح من قتلوا من جراء حقول الألغام التي زرعها المستعمر في أراضيهم ، وقسوة التربية التي تؤثر بدورها في السلوك والطباع ، واستقطاب المكان الجديد للبطل يتوازى مع سياسة الاستيلاب التي يتبعها الغرب في التعامل مع الشرق ، فرغم الانسجام والعلاقات التي عملها خليل الإمام يخرج من هذا المجتمع مهزوما تاركا أغلى شيء في حياته ، ألا وهو ابنه (آدم) الذي أنجبه بطريقة غير مشروعة ،متوسلا إلى الطبيعة والآلهة أن تنوب عنه في العناية به وتربيته .

ومما يحسب للكاتب في توظيف المكان إبراز ما يمكن أن يثيره المكانمن مشاعر وذكريات في نفوس الشخصيات ، فميدان (حي سوهو) يفجر في روع ليندا ذكريات قومية جميلة ، حيث كان الاحتفال فيه بعودة ويلنجتون منتصرا من معركة واترلو ، والشارع الموازى له كان طريقا إلى مزرعة سير توماس مور الذي حدث به لقاء عاصف بينه وبين الملك هنري الثامن ،لأن الملك هنري أثناء زيارته له غاصت قدماه في الوحل (111).

إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ، ولا يكون – دائما – تابعا أو سلبيا،بل إنه أحيانا يحول عنصر المكان إلى أداة تعبير عن موقف الأبطال من العالم ، وهذا ما فعله " مارسيل بروست " حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائما متداخلة ، بحيث ينسخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة إذ يساهم التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعّال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته ،إن وصف المكان في روايات بروست وخاصة في روايته " البحث عن الزمن المفقود " ليس له دور تزييني أو هو ممهد للحدث الروائي ، ولكنه قائم بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد ، ولذلك فهو شديد الالتحام به ، إنه ينظر إلى المكان بعين خاصة مهوسة ، لذلك نراها تجعل المكان الذي تنظر إليه مفككا ومختلطا ،فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور ،أو كوسيط يؤطر الأحداث (112).

-3- وفي دراسة المكان هناك ما يطلق عليه الفضاء النصي ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرف طباعية – على مساحة من الورق ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها ، وقد اهتم بهذا الملمح ميشال بوتورM.Butter

111- راجع : كتابنا الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصى .ط.دار التيسير عام 2002 ص 124.
112- راجع : د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ص 71.

ولم يقصر كلامه على النص القصصي ، بل تحدث عن الفضاء النصي في مجال الأدب عامة ، إن الفضاء النصي ليس له دور في دلالة النص ، ولكن له دور في توجيه القارئ في فهم النص ، وقد أشار إلى مجموعة من الظواهر في فضاء النص منها (الكتابة العمودية ، الكتابة الأفقية ، التأطير ، البياض ،ألواح الكتابة ، التشكيل التيبوغرافي ....الخ(113)) ولاشك أن نسق الكتابة وإخراج الرواية مظهر خارجي لمكان النص اللغوي ، يلعب دورا في تلقى النص الأدبي والعملية الإبداعية عملية ذات محاور ثلاثة ، لا يمكن تجاهل محور دون المحور الآخر ،فطريقة إخراج النص يمكن أن تحفز وتستثير بل قد توجه المتلقي لفهم النص ، كما فعل صنع الله إبراهيم في رواية " تلك الرائحة " حين جعل الحدث الذي يسرده في الحاضر يأتي في صورة أفقية ، أما الحدث الذي أثاره الحدث الحاضر من ذاكرة الماضي فيجيء في وسط الصفحة تاركا جزءا يمينا وآخر يسارا وببنط كتابي أصغر من روايته لأحداث الحاضر.

وقد اتخذت رؤية الكتاب للمكان في الرواية الحديثة شكلين :

أولهما: التعتيم ـ عن قصد ـ صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة، تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكى.

وثانيهما: المبالغة في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال، وعلى القراء أنفسهم، ويصمتون في الغالب، وتصبح حركتهم داخل المكان لا معنى لها (114).

وقد أفاد الروائيون في النوع الأول من تشكيل تيار الوعي، حيث الاعتماد على المناجاة النفسية، والمنولوج الداخلي، والتداعي الحر للمعاني، واستخدام المونتاج الزماني والمكاني، بتفجير عالم الشعور عند الشخصياتفي العمل الروائي (115).

113- راجع : المرجع نفسه ص 59:55.

114- راجع المرجع نفسه ص 69.

115- راجع: روبرت همفرى : تيار الوعي في الرواية الحديثة- طبعة مكتبة الشباب القاهرة د . ت ص 55 وما بعدها .

وبذلك يكون تواجد المكان مجرد إشارة خاطفة إليه، وتغييب المكان بهذه الصورة يكون لغرض فني، كعدم ألف المكان وعدم الارتباط الوجداني به، كما فعلت حميدة نعنع في رواية (الوطن في العينين) حيث تم تغييب المكان تقول :"تعرفين أنه زمن الحرب، زمن الموت والحرائق والأوطان البعيدة، زمن التشردعلى أرصفة المنفى، في وجوه المدن الغريبة التي يغسل الضباب وجهها، بينما الوطن بعيد لم يعد بينك وبين الأرض إلا الغربة، كلا كما يحدق بوجه صاحبه بينما تموت في داخلك كل يوم امرأة، ويستيقظ في دمك كل يوم طفل" (116).

وفي رواية موسم الهجرة إلى الشمال، يعبر تغييب المكان (الأوربي هنا حيث كان البطل مصطفى سعيد في أوربا) عن معاداته وخصومته لأصحاب المكان، فيقيم غرفة شرقية في انجلترا تفصله عن الشارع " ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء .. تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون ومساحيق وحبوب" (117) ولعل هذا العداء كان الدافع في قتله لجين موريس، والانتقام جنسيا من آن همند وشيلاغرينود وإيزابيلا سيمور.

أما عن الصورة الثانية في المبالغة في الوصف للمكان، ليلتحم المكان بالأحداث بالشخصيات، ويصبح الوصف جزءا من مقومات السرد، ويصبح المكان بطلا كما ذكرنا من قبل "فلا يدخل المكان ـ لذلك ـ في القصص بوصفه انتشارا مجرداً للأحداث وحركات الشخوص، بل بوصفه بطلا من الأبطال، ومحورا محركا للشخوص والأحداث، فلم يعد أحجارا وترابا وكومة غبار، إنه الكائن الذي نألفه نحبه " (118).

116- حميدة نعنع : الوطن في العينين ط دار الآداب بيروت ط1، 1979، ص5.
117- الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال دار العودة بيروت ط13، عام 1981، ص34 : 35.
118- لؤى على خليل : المكان في قصص وليد إخلاصي، مجلة عالم الفكر، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الخامس والعشرون العدد 4 أبريل مايو يونيه عام 1997، ص243

ففي رواية مالك الحزين نجد مدى التلاحم بين الشخصيات والمكان والحدث في الرواية، لتصبح الحارة هي المَعْلَم الذي يضم في جنباته ما يقربمن مائة شخصية في حكايات أشبه بالقص الشعبي (تشير عناوين الرواية لذلك مثل صائد العميان ـ المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ـ الشيخان ـ فاطمة ـ العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران عبد الله الغلبان ـ سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير - رجوع الشيخ إلى عصاه .. إلخ) وعن التلاحم بين الوصف (وصف المكان) وعناصر القصة في مالك الحزين يقول الدكتور محمد بدوى "الوصف في مالك الحزين يستهدف .. الدقة في التصوير، والإلحاح على تحديد إطار الأحداث والشخصيات، ومن هنا فهو وصف ممزوج بالسرد، وتكاد تنعدم الفروق بينهما، فإذا بالشخصيات موصوفة من خلال حركتها في المكان، ومن انعكاس ما يجرى على قسماتها، .. الوصف مسخر لتقديم ملامح المكان ومن يعيشون فيه"(119) ونقف على نموذج واحد فقط لتوضيح مدى التحام وصف المكان بحركة الشخصيات "كاد المقهى في ذلك الوقت أن يكون خاليا، إلى يسار المدخل المفتوح، كان قاسم أفندى يقرأ شيئاً في جريدة الأهرام، وعبد الله القهوجى يستمع إليه وقد مال بقامته النحيلة وهو يضع يديه في جيوب الفوطة، ويضيق من عينيه المريضتين، على بعد مقعدين منها، كان المعلم رمضان يجلس وهو نعسان إلى جوار الشيخ حسنى الذي ثبت كعبه وراح يدق بمشط قدمه على الأرض ليضبط إيقاع الجندول التي تذاع من الراديو، بجلبابه القديم، وسترته المفتوحة، وشعره الخشن الذي بقعه البياض، وعلى بعد مقعدين آخرين، كان دولاب قصير عليه لوحةمن البللور وطبقان، أحدهما به كثير من الماركات النحاسية، ووراء هذا الدولاب كان مقعد المعلم موضوعا على صندوق كازوزة فارغ ومقلوب تحت الرفالذي يحمل الراديو الخشب الكبير، وفي صدر المقهى وراء الجدار الرخاميالذي حفرت في قلبه حلقة، على هيئة هلالين متقابلين حول اسم عوض الله، كانت (البوارى) بأعناقها النحاسية المجلوة مصفوفة مع الشيش العاجية الملونة،

119- د. محمد بدوى : الرواية الجديدة في مصر .ص124.

وكان عبد النبي الأعرج يقف داخل النصبة أمام الموقد الكبير، يشعل الفحم ويهوى عليه بمروحة من الريش، أما في الناحية اليمنى أمام قاسم أفندي، فقد كان سليمان الصغير يتفرج بجانب عينه على الأربعة الذين يلعبون الدومينو بالنقود، وكان جمال ماسح الأحذية قد ترك صندوقه تحت المقعد واقترب منهم " (120).

-4- وقد يقوم المكان بدور البطل كما في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، فالرواية ـ كما يرى فيصل دراج ـ رواية "عن المكان، أو رواية عن بشر لا يتحددونإلا في مكانهم، فيصبح المكان هو البداية والنهاية ولهذا فإن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان .. ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللامتناهي للحركة اليومية، التي تتم في هذا المكان، مسلسل تشمل كل أشكال الحركة، من العارض اليومي والبسيط والنافل، حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أمينا للحياة اليومية في إمبابة.. مالك الحزين رواية تعثر على الهوية في المكان .. وبانتهاء الأمكنة يتوارى الكثير من الذكريات والأفكار أي ينتهي جزء من شخصية الإنسان" (121).

ولعل ما يؤكد هذا التلاحم أن الرواية قصها عم عمران، بعد جنازة عم مجاهد، وعقب قراءة القرآن، أخذ الجالسون يتسامرون، وأخذ عم عمران يحكى لهم تاريخ إمبابة مع الخواجات والفرنسيين، وتطرق إلى قصة الكيت كات، والمقهى الذي بني معه في وقت واحد، كانوا قد نسوا وتركوا الميكرفون مفتوحاً، فأخذ صوت عم عمران والجالسين معه، يصل إلى كل بيت ودكان وتوقف أهل الحي عن الكلام وأخذوا ينصتون إلى هذه الحكايات.

120- إبراهيم أصلان : مالك الحزين مالك الحزين، ط دار التنوير، ط2، د.ت.ص12.

121- د. محمد بدوى : الرواية الجديدة في مصر . ص119 نقلا عن فيصل دراج (جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد) فصول الحداثة في اللغة والأدب ج2 ص159.

ورواية فساد الأمكنة لصبري موسى من الروايات المكانية، حيث يستحوذ المكان على مجرى الأحداث، وعلى سلوك الشخصيات ورؤية المؤلف، هذه الرؤية التي أشار إليها في المقدمة معبرا عن انبهاره بالمكان مما دفعه إلى كتابة هذه الرواية عن جبل الدر هيب بسطوته وجبروته، أراد أن يستولد منه الذهب، وأطناناً هائلة من خامة التلك، لتتحول عبر معامل الخواجة أنطوان إلى مساحيق بودرة للأطفال ومواد تجميل (122)، يقول صلاح صالح عن هذه الرواية "لقد أرادها رواية مكانية ـ إذا صح التعبير ـ رواية يشكل فيها المكان الدور الرئيسي، والدور هنا ليس فاعلا مطلقا في حياة الشخصيات ومصائرها، إنه يبادلها الفعل والتأثير، يتأثر بها فيتغير، ويؤثر فيها فتتغير، وفي الفاعلية الناتجة عن تبادلية الأفعال المؤثرة، وجدلياتها التامة بإطراد تنمو الرواية، وتتوتر علاقاتها الداخلية بإطراد"(123).

منذ البداية يطالعنا جبل الدر هيب بمهابته يصوره لنا الكاتب من خلال عيون نسر محلق في أجواء الفضاء راصداً امتداده وما يعيش عليه ليبرز قسوة الصحراء، فالد رهيب "خارج وعر موحش، وباطن عميق يتجاوز ألف متر"(124) وتظهر على سفحه الأفاعي والطريشات، وباطن الدر هيب مهيب ومرعب، وقد وجد نيكولا طبقتين من الأنفاق، ثم حفر الثالثة الأكثر إيغالا في العمق،الإنسان والمكان أوجز تعبير عن رواية فساد الأمكنة، المكان بجهامته والإنسان في طموحاته وإرادته الصلبة يواجه هذا العنيد، علاقة جدلية بينهما، للبحث عن الكنز وتحويل هذا المكان إلى حياة شاغرة حافلة بالثراء والحركة، لقد جاء نيكولا الروسى هذا المكان معجبا به، تاركا أوربا وجمالها، ليتحدى هذا الجبل تاركا زوجته، ومتغلبا على شهوته، متخذا من سكون الجبل مكانا للتجلي والروحانية، لقد ارتبط بالجبل ارتباطا وثيقا عبر عنه بقوله : ما فائدة الرحيل يا نيكولا مادمت تحمل داخلك معك أينما حللت ص137،

122- راجع : صبرى موسى : فساد الأمكنة، ط دار التنوير ودار المثلث بيروت ط1 1982، ص58.
123- صلاح صالح : الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق عام 1996 ص243 : 244.
124- صبرى موسى : فساد الأمكنة ص 38.

لقد تجلت إرادة الإنسان في صراعه مع الطبيعة، يحفر نيكولا الجبل الصلب ليستخرج الذهب (ص25) ويتوغل في أعماق باطن الدر هيب وراء خامة التلك (ص56) ليدفع الثمن غاليا فقد دفن ابنته (إيليا) تحت أنقاض نفق قديم، بعد أن أكل رضيعها الضباع (ص114) ومات (إيسا) ورفاقه في أعماق بئر قديمة (ص44) واختفي عبد ربه كريشاب ملعونا بفعلته مع عروس البحر (السمكة الميتة) ص108.

الجبل الصلد بفجائعه ونيكولا قطبان متوازيان يشدان فيما بينهما أوتار الأحداث، ليندغم القص ووصف المكان اندغاما قويا، في سياق النسيج الروائي وبذلك يجعل "الرواية تواصل فعلها في القارئ، عبر إبقاء نيكولا والدرهيب قطبين متوترين توترا شديداً، إلى درجة الرهافة، وقوتين في مقاومة عوامل الانقطاع والارتخاء إلى درجة الرهبة والفظاعة، وكأن استمرارهما متوترين على هذه الشاكلة يفتح الآفاق أمام مناخ مناسب لولادة فضاء روائي جديد مشحون بمادة جديدة وتزحمه مسافات توتر جديدة" (125)

4- الــــزمـــــــــــن في الرواية الجديدة

-1- الزمن تقنية أساسية في بناء الرواية " فإذا كان الأدب فنا زمنيا – إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن " (126) فأي نص سردي يحيط به زمان ما ، ويقع في مكان ما ، والزمن الأدبي يختلف عن الزمن التاريخي (الذي يقوم على حقائق الواقع) ذلك لأن الزمن الأدبي يرتبط بوعي الفنان وحركته النفسية الداخلية، وبذلك يكون الزمن الأدبي قريبا إلى الزمن النفسي بمفهوم برجسون "الزمن معطى مباشر في وجداننا" (127).

---

125 - المرجع نفسه ص224.
126- د . سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ص 37.
127- هانز ميرهوف : الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، ط مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1972، ص12.

فالزمن في الأدب هو الزمن الإنساني ، إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة ، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية ، والبحثعن معناه إذنْ لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا ،أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات ، وتعريف الزمن هنا هو خاص ، شخصي ذاتي،أو كما يُقال غالبا – نفسي – وتعنى هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة (128) .

الزمن الداخلي أو الزمن التخييلى هو الزمن المنوط دراسته في دراسة تقنيات الرواية ، لاهتمامه بالديمومة والزمن النفسي، الذي يقوم على معطيات الوجدان ، والنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي الحاضر الزمني ،أو ما هو كائن (129).

-2-وقد وقف الدارسون على الزمن من زوايا متعددة، الزمن الخارجي (زمن الكتابة- زمن القراءة) والزمن الداخلي (الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الرواية)، ومقارنة ذلك بوقوع هذه الأحداث في عالم الواقع، من حيث الترتيب، والتزامن، والتتابع (130) فعند تودوروف ينقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام

زمن القصة (الزمن الخاص بالعالم المتخيل).

زمن السرد (وهو يرتبط بعملية التلفظ).

128- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 66 والمرجع الذي وقفت عليه كما هومثبت في الهامش .
129- راجع : م . نفسه ص 41.
130- راجع م . نفسه ص 37.

زمن القراءة (الزمن الضرورى لقراءة النص) (131).

وعند بوتور ينقسم الزمن إلى : (زمن المغامرة ـ زمن الكتابة ـ زمن القراءة) (132).

فقد تقع الأحداث في سنين (زمن المغامرة) وتكتب في ساعتين(زمن الكتابة) وتقرأ في دقيقتين (133) وعند آلان روب جرييه يقتصر الزمن على زمن القراءة (134) ولكن لا يعتد بزمن القراءة كتقنية فنية من خلالها يكون بناء الزمن في الرواية من حيث تتابع الأحداث وقت وقوعها وترتيبها فنيا. الخ، إضافة إلى اختلاف نوعية القارئ (من حيث المستوى الثقافي والاستعداد النفسي .. الخ) واختلاف نوعية القراءة (القراءة الناقدة ـ القراءة للتسلية .. الخ) والذي نقصده بالزمن الروائي كما عرّفه أحد الباحثين "هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر .. بغية التعبيرعن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي أو الفلسفي"(135).

وحاول الروائيون تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه ، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي ، والتفتوا إلى الزمن النفسي ، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة ، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة ،و أكبر خطرا من السنة (136).

131- راجع د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص114.

132- راجع ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت 1982، ص101.

133- راجع د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص114.

134- راجع د. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص 8.

135- المرجع نفسه ص10.

136- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 67.

ـ 3 ـ يختلف بناء الزمن في الرواية الحديثة عن بنائه في الرواية التقليدية ، فالزمن في الرواية التقليدية وعاء للأحداث، يخضع لتقنين قواعد الرواية، من حيث التسلسل المنطقي للأحداث والحبكة الفنية المتقنة ، التي تهيمن على بناء الأحداث (تمهيد ـ أحداث ـ عقدة ـ حل) في بناء طردي أو هرمي (ماضي ـ مضارع ـ مستقبل) أو في بناء يعتمد على الفلاش باك (تبدأ الأحداث من نهاية ثم توالى بعد ذلك الأحداث من بدايتها .. الخ).

فالرواية الجديدة ضد التقنيات الجاهزة، لذا اعتمدت على "الزمن الخارجي Clock time الذي هو مجرد إطار يمسك التجربة لمجرد تقديمها واقتراحها، ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية، إن الزمن الحقيقي للرواية إنما يتم داخلها، وهو زمن ذاتي Subjective time يعتمد على تيار الذهن أو تيار الوعي" (137)،هذا الزمن الذاتي الخاص الشخصي الذي لا يخضع لمعايير خارجية ،أو مقاييس موضوعية ، فلجأوا إلى المنولوج ، وتداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذاتفي تفاعلها مع الزمن ، لا الزمن نفسه (مجرى الوعي لا مجرى الزمن) أو بمعنى أصح مجرى النهر وهو الوحدة التي تمثل وحدة التداخل بين الزمن والذات (138).

وجاء استخدام تكنيك تيار الوعي من المنجزات الحديثة، وقد وصف بيتس هذا الاستخدام بأنه يعمل على الامتداد اللانهائي للحظة لأن "الروائي الحداثي يجمع بين حادثتين تفصلهما السنوات الطويلة في نفس السطور القليلة داخل لحظة راهنة، تتشابك تجارب الماضي والحاضر مخترقة المسافات الزمانية والمكانية، ليطمس حدود الزمان والمكان، ويخفي المؤشرات الزمانية لوقوع الأحداث وتبدو كل التجارب المنفصلة زمانيا كما لو كانت تحدث في الوقت نفسه " (139).

137- راجع د.عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات لآلان روب جرييه ط .الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1985م. ص28 .

138- راجع :د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 77:76.

139- إبراهيم فتحي : الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر ، ط الهيئة العامة للكتاب، عام 2004 م ص 68.

- 4 -لعل استخدام تقنيات الوعيStream of Consciousكان وراء كثير من الانقلابات النوعية في الأدب المعاصر ، وذلك أن تطوير هذه التقنيات كان تجليا للاهتمام المتزايد بالموضوع الداخلي ، وبمحتوى الذهن البشرى المناسب وبالمنظور الخاص ،وبالصور الرمزية الغامضة التي تعيش في منطقة تحت الوعي الواضح (140) ، وذلك للولوج إلى عالم النفس وما يمور في أعماقها من اضطرابات ومشاعر ، وتعرية الداخل ،اقتضى ذلك تكسير الحدث في صورته المنطقية المحكمة فلا تراتب للأحداث ، ولا محدودية للمكان ، ولا تأطير للزمن ، بل انسياب زماني وتنقل مكاني .... وموت للحدث بمفهومه الكلاسيكي فتيار الوعي يقصد به" الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن ، واعتمدها النقاد بعد ذلك لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد على هذا الشكل الانسيابي ، وهذا النوع من التكنيك ساعد على إبراز تجربة الفرد الداخلية ، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل أفسحت المجال أمام الاستبطان Introspection فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذكريات والاستبهامات Fontasmes" (141).

واستخدام تيار الوعي تكنيك فني له قيمته الفنية في سبر أغوار النفس ، فالحياة النفسية ،وعالم الداخل يستحوذان على حياتنا ، وما يظهر من سلوكياتنا على السطح في الواقع ، لا يعكس ما يمور في نفوسنا بنسبة كبيرة ، فعالم الداخل ملغز ومبهم ومتداخل .... وظهوره في شكل فني يحتاج إلى تقنيات خاصة ، فلم يعد للحدث ظهور الحافل،كما كان معروفا في القصة الكلاسيكية، وتم استخدام المونتاج الزمانى والمكاني .... وتوارى العالم الخارجي ، ولم يعد للشخصيات ظهور بالصورة الهلامية كما تعودنا عليها في القصة الواقعية ..... وقريب من هذا يقولد. لطيف زيتونى مبررا لاستخدام تيار الوعي إن "الواقع في ذهن شخص فرد عاجز عن توصيل كامل لتجربته إلى الآخرين ،

140- راجع د.خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1990:1960) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998.ص 159.

141- د.لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية – مكتبة لبنان – دار النهار للنشر بيروت عام 2000 ص66.

وقيل عن هذا التيار إنه التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارجي خارج دائرة الفرد ، ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجود ، وأن الفكر لا يدرك سوى تصوراته" (142) .

وفي مقالة لفرجينيا وولفً V .Woolf عن القصة الحديثة ModrernFicion أوضحت أن أهم ما يميز القصة الحديثة هي أنها تهتم بالنظر إلى الداخل " فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات، مصطفة بشكل متناسق ، الحياة هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته ، أليست مهمة كاتب القصة أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة وغير المحدودة ، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل ما يمكن مما يختلط بها أشياء غريبة أو خارجية، وأن ما يفعله كتاب القصة المحدثين أمثال جيمس جويس أنهم يحاولون الاقتراب من الحياة بدرجة أكبر ، وأن يحافظوا على ما يثير اهتمامهم ، ويحرك مشاعرهم بدرجة أكبر من الإخلاص والدقة ، حتى إذا اضطروا في سبيل تحقيق ذلك إلى استبعاد معظم التقاليد التي يراعيها الروائي عادة ، لتسجل الذرات وهي تسقط على الذهن بالنظام الذي تسقط فيه ، ولتتبع التنظيم الذي يسجله كل منظر أو حدث على الوعي مهما كان غير متصل ، أو غير مترابط المظهر" (143) .

الذرات التي تسقط على الذهن – كما تقول فرجينيا وولف – في شكل ومضات مبتسرة متداخلة، لا تخضع لمنطقية التسلسل والتوالي ،أو التراتب الزماني المكاني ....ولذا يتحقق في قصة تيار الوعي كما يقول روبرت همفرى " بواسطة استخدام ألوان التكنيك الدرامي في رواية تيار الوعي ....التقديم الموضوعي للحياة الذهنية الصامتة ... على تلك الحالة التي تجعل العمليات الذهنية لديها أكثر اضطرابا ،وفيضانا مما هما عليه عندهما عادة " (144)

142- المرجع نفسه نفس الصفحة .

143- راجع فرجينيا وولف وآخرون : الرواية في الأدب الإنجليزى الحديث ترجمة د.إنجيل بطرس سمعان ،ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة عام 1971ص 167:166.

144- روبرت همفرى : تيار الوعي ترجمة د.محمود الربيعى ط مكتبة الشباب د.ت ص 59.

ويكون تقديم الحياة الذهنية أو المحتوى الذهني عن طريق شيء يوحى بشيء آخر وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة ، أو الصفات المتناقضة على نحو كلى أو جزئي ، حتى لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء ... وهناك ثلاثة عوامل تنظم الوعي ، وهي الذاكرة التي هي أساسه ، والحواس التي تقوده ،والخيال الذي يحدد طواعيته (145).

ويعرض همفرى لجماليات تكنيك تيار الوعي للكشف عن كيان الشخصية في مستوى ما قبل الكلام ،مما أدى ذلك إلى استخدام مجموعة خاصة أخربمن أنواع التكنيك ... منها الدراما والقالب الشعري ..... والمستحدثات السينمائية كالمونتاج ... والمنظر المضاعف واللقطات البطيئة ، والاختفاء التدريجي والقطع والصور عن قرب والمنظر الشامل والارتداد .... ففي المونتاج السينمائي يتم استخدام مجموعة من الوسائل لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ... كالتوالي السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمي إليها .... الخ (146) .

ففي استخدام تكنيك تيار الوعي ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، ويعنى ذلك الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف، إلى مرحلة جديدة ، تهتم كل الاهتمام بالحركة النفسية الداخلية ، مما أدى إلى شيوع الغموض في هذه الأعمال ،هذا الغموض نراه في أمثال محاكمة كافكا وتحولاته ، ونراه في أعمال فريجينيا وولف كما نراه في الأعمال القصصية التي اعتمدت هذا الاتجاه شكلا للصياغة والتعبير (147).

145- راجع المرجع نفسه ص 65.
146- راجع المرجع نفسه ص 58وص72.
147- راجع د.السعيد الورقى : القصة والفنون الجميلة ص 42.

وفي تكنيك تيار الوعي – تحول النص النثري إلى نص شعري" وتحول الكاتب إلى شاعر رمزي ، إذ كان يحاول أن يخلق صورة تخيلية لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ، فاستنجد بكل ما في العرض من إشارات وحيل ، واستغل كل ما في اللغة من إمكانات مؤمنا أن مهمة الكاتب هي أن يجعل الكلمة تطابق الفكر ، كما تتجانس مع لغة الذهن ، ولو اقتضى ذلك أن يخلق لغة جديدة " (148)

وإذا كانت لغة الشعر ملمحا فنيا في تكنيك تيار الوعي ، فالدرامية ملمح آخر يتأصل في كثير من الأعمال القصصية القصيرة ، ذلك لأن طبيعة تيار الوعي أنه يتناول تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصيات قبل الكلام ، فهذا التكنيك يعتمد على المناجاة النفسية ، والمنولوج الداخلي ، الذي وصفه همفرى بأنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي ، وإن كان هناك فارق بين المنولوج الداخلي والمناجاة النفسية ذلك لأن المنولوج لا يقصد به إمداد القارئ بالمعلومات فهو كلام شخصية في منظر موضوعه تقديم مباشر إلى الحياة الداخلية ، هذه الشخصية (دون تدخل المؤلف) من خلال الشروح والتعليقات . وهو يختلف عن المنولوج التقليدي في أنه في محتواه تعبير عن الكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي ،أما في قالبه فهو يقدم في تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوي ، وعلى هذا النحو فهو يقترب من (مفهوم الشعر اليوم) أما مناجاة النفس فهي تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا (149) .

148- ليون إيدل : القصة السيكولوجية ترجمة محمود السمرة ط المكتبة الأهلية بيروت عام 1959.ص279:278.
149- راجع روبرت همفرى :تيار الوعي ص 65:43.

وقد كان هذا الاتجاه امتدادا للقصة النفسية وإن اختلف عنها في تناوله للمحتوى الذهني للشخصية قبل التكلم ، أما القصة السيكولوجية فتدور حول العقد النفسية كالأوهام والقلق والوساوس والتوتر ...الخ ، فكلا التيارين يتناولان العمق النفسي مع الاختلاف في الرؤية والمنهج، إضافة إلى أن تيار الوعي صار اتجاها أدبيا يتصف بتقنيات سردية خاصة تقوم – كما ذكرنا – على كسر تراتب الأحداث ،

وعدم منطقيتها وتداخل الأزمنة ، والمونتاج المكاني .... إلخ، وأعتقد أن أهم العوامل التي أدت إلى ظهور هذا الاتجاه مرور العالم بحربين عالميتين، فالحروب تؤدى إلى عدم الاستقرار ، وتفسر إلى حد كبير حاجة فناني القرن العشرينإلى اكتشاف فلسفة وصيغ فنية تعبر عن مشاعر القلق وعدم الاستقرار (150)والعامل الثاني لظهور هذا الاتجاه المنجزات العلمية المذهلة التي خلقت حالة من الحيرة والذهول وافتقاد المصداقية والثوابت في الحياة ، كل ذلك كان له أثره على النفس الإنسانية ، لقد جاءت نظرية دارون فشككت في أصل الإنسان ، ونظرية فرويدالتي فسرت السلوك في ضوء حاجاته وغرائزه البيولوجية ، ونظرية ماركس التي فسرت العالم بفائض القيمة ، وقصة تيار الوعي - أساسا- قصة نفسية تعتمد على طريقة التداعي الحر والممارسة عند أطباء علم النفس وعلمائه ، وهي بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحلام " (151).وقد ألمح لورنس بولنج Lowrence Bowling في تعريفه لتيار الوعي إلى هذا الملمح "طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطى اقتباسا مباشرامن العقل لا من منطقة اللغة ولكن من الوعي نفسه" (152) لاعتماد تيار الوعي على المناجاة النفسية، والمنولوج الداخلي، والتذكر والتداعي الحر، والمونتاج المكاني والزمانى،

150- راجع فاولى دالاس : عصر السيريالية : ترجمة خالدة سعيد ط مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بيروت 1967ص 18.

151- راجع د.السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي في مصر ط دار المعرفة الجامعية عام 1999 ص 410.

152- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ترجمة د. حياة جاسم محمد، ط المجلس الأعلى للثقافة، مصر، عام 1998م.ص17.

لذا ينساب الماضي في الحاضر، والحاضر في المستقبل، في صيرورة وديمومة. ففي المناجاة النفسية يتم "تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية للقارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً" (153) .

وفي استخدام المونتاج الزماني والمكاني تستخدم مجموعة من الوسائل "لتوضيح تداخل الأفكار، أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركز بصورة أخرى تنتمي إليها (154) ويقوم تكنيك التداعي الحر "عن طريق شيء يوحى بشيء آخر، وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة، أو الصفات المتناقضات، على نحو كلى أو جزئي" (155).

ويعتمد التداعي الحر على ثلاثة أشياء : الذاكرة، والحواس، والخيال، ومما "يميز حركة الشعور .. قدرته على التحرك بحرية في الزمن وميله لأن يجد الزمن معنى خاصاً به، والفكرة ـ هنا ـ هي أن العملية الذهنية ـ قبل أن تنظم منطقيا لإحداث التوصيل ـ لا تتبع نظاماً زمنياً" (156).

وهناك تقنيات لتقديم الوعي الفردي في السرد في تكنيك تيار الوعي :

المناجاة الداخلية وفيها يجرى خطاب الراوي بضمير المتكلم ، ولكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية لا الراوي، وأنها تستخرج أفكارها تدريجيا كما تخطر لها .

153- روبرت همفرى : تيار الوعي ص76.
154- المرجع نفسه ص72.
155- المرجع نفسه ص65.
156- المرجع نفسه ص63.

الأسلوب غير المباشر الحر ، وفيه يجرى خطاب الفرد بضمير الغائب وبصيغة الماضي ، ولكن هذا الخطاب يتقيد في مفرداته وأسلوبه بما يلائم الشخصية المروى عنها ، تغيب عنه العبارات التي تربط الجمل السردية (من حيث نوع : تساءل ، فكر في نفسه) هذا الأسلوب يعطى للقارئ الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمية ، دون أن يتخلى الراوي كليا عن دوره (157).

فالأول امتداد للتيار الواقعي مع تلوين المشهد بداخلية الراوي،وشخصيات عبر عمليات التداعي ،والثاني كان انقلابا وتمردا علي التيار الواقعي، فاهتم بالداخل الموار المضطرب ، وانطلق منه أساسا ،مع حضور للخارج علي هامش هذا الداخل الموار ، ومن ثم فقد دخلت غنائية تيار الوعي هنا في حوار سيريالية الوعي الإنساني ، وفيضانه التلقائي (158) .

ويرى د.عبد الحميد إبراهيم أن إدوار الخراط هو أول من بدأ هذا التكنيك السردي ،وبهذا التكنيك يكون قد حفر للقصة طريقاً آخر، هو أنه قد تجاوز الموضوعات المستهلكة التي كانت تحرص عليها الواقعية أربعين عاماً ،ليعبر بها عن عبث الحياة والإحباطات المتنوعة ،وسحب نفسه من الواقع الخارجي ومشكلاته الاجتماعية،وصراعاته اليومية، ليعيش داخل أسواره وحياطانه العالية ،وارتد إلى لا شعوره ،ليصور حركته واضطرابه إزاء الأحداث الخارجية،ولجا إلى وسائل سريالية ،كذكريات الطفولة والأحلام ،وتجسيد اللاشعور (159) . ففي قصة حيطان عالية يصور لا شعوره قد تجسد إنساناً آخر يجلس معه على المقهى، ويتبادلان اللعب، ويصر كل منهما على هزيمة الآخر ،في حين استحضر صورة ابنته المريضة ،التي تركها بالبيت،

157- د.لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية ص 66.

158- راجع: د.خيرى دومة تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ص 163.

159- د.عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينات ط دار المعارف عام 1988 ص 54:53 ،وكان إدوار الخراط يكتب الشعر ،فأصدر عدة مجموعات شعرية منها : تأويلات لماذا ؟! ، ضربتنى أجنحة طائرك ، طغيان سطوة الطوايا ،صيحة وحيد القرن ، سبع سحابات دانتيلا السماء.

فإذا هي داخل المقهى تجلس على سريرها عارية، إنه يحس إزاءها بذنب غير محدد ،وقد أتاح له تمكنه في اللغة أن يعبر عن هذه التجربة ،التي تدخلنا في السيريالية من بدايتها ،ليمتاح من مناطق ترسبت في أعماق الإنسان ،وتداخلت فيها عوالم شتى ،من صور الطفولة ،ومدلول الحكايات الشعبية ،وعبق الأساطير ... الخ، وإن حافظ في كثير من قصصهعلى ملامح الشكل التقليدي، في بناء الأحداث وتسلسلها، ولكن لا ينكر ذلك أن يتصف إبداع الخراط بملامح فنية، فالجنوح إلى الذاتية والحديث عن حياته خاصة، في مرحلة الطفولة في صورة ملحمية شائقة ،مع تفاصيل دقيقة مثيرة ومبهجة في تدفق تلقائي لافت، في الامتياح من أعماق الذاكرة، وهنا يستحضرنا قول ستيفن سبندر عن الذاكرة بأنها جذر العبقرية المبدع،إضافة إلى هذه الذاكرة الديمومة البرجسونية فنرى التدفق المتواصل غير المنقطع ، ونلاحظ في إبداعاتهأن التجربة الشخصية تواكب التجربة الاجتماعية، ليتجاور الحاضر بالماضي داغما معها آلام وروى المستقبل، كل ذلك في لغة شعرية شفيفة ،هذه اللغة والشعرية التي توحي ولا تقرر، وتلمح ولا تصرح ... للتعبير عن عالم الداخل .. والنص القصصي عند إدوار الخراط بهذا التكنيك له إيقاع سيمفونى في بنائه، يعلو و يهبط ، يهدأ ويثور، مع إيقاع السرد والبنية القصصية ...ولذا لا غرابة أن يصف د . ماهر شفيق فريد مجموعته (اختناقات العشق والصباح) بأنها من تجليات الحداثة . وأنها تأبى " على التصنيف الدقيق ،نظراً لكونها تضرب بسهم في أكثر من جنس أدبي إنها تزيل الحدود بين الشعر والنثر ، وبين القصة والدراما بين الوصف الخارجي والتجربة الداخلية ، ... إنها تخليق مركب أدبي جيد يراسل ما جاء به عصرنا من معطيات" (160) .

160- د.ماهر شفيق فريد :من تجليات الحداثة في القصة المصرية ملاحظات حول خمس نصوص لإدوار الخراط مجلة إبداع العدد 8 السنة 2 أغسطس عام 1984 ص129.

- 5-وفي دراسة العلاقة ـ زمنيا ـ بين الأحداث في عالم الواقع، وترتيبها في البناء الروائي، فرق الشكلانيون الروسي بين المتن الحكائى Syuzhet ويقصد بها مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها، خلال العمل الأدبي وبين المبنى الحكائى Fabula وهو مجموع الأحداث نفسها بحسب وقوعها المفترض (161).

وهذان المصطلحان يقابلان عند تودوروف الخطاب / الحكاية، أو السرد/ الحكاية، على أن الخطاب (الشكل) يقابل المبنى الحكائي - لدى الشكلانيين الروس، وأن الخطاب زمن خطى يخضع لنظام كتابة الرواية، على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد (162) ويقابلان- أيضاً -عند جنيت (الخطاب/ القصة)Discourse/story فالقصة تعنى (الأحداث قبل صياغتها) والخطاب يعنى الوسائل التي بواسطتها يبلغ المحتوى (163).

فصياغة الأحداث في قالب روائي لا يتفق مع سير الأحداث ، قبل صياغتها من حيث ترتيب الأحداث زمنيا (ماضي – مضارع – مستقبل) وعدم التوافقفي سرد الأحداث (روائيا) عن وقوعها المفترض (في عالم الواقع) يرجع إلي إيراد أحداث ماضوية في اللحظة الآنية ، وأخري مستقبلية في اللحظة نفسها ، وهذا ما أطلق عليه جنيت (مفارقات سردية) وأطلق عليه غيره تشوهات زمنيةأو تحريفات زمنية (164).

161- راجع: الشكلانيون الروس ـ نظرية المنهج الشكلى ـ ترجمة إبراهيم الخطيب، ط الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية 1982 ص180.

162- راجع د. سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى ص73.

163- والاس مارتن :نظريات السرد الحديثة، ص141.

164- راجع موريس أبو ناضر: الألسنية في النقد الأدبي ط دار النهار للنشر ببيروت عام 1979 ص 86 وما بعدها.

وعند يسبرسن الماضي يقع قبل الآن، والمستقبل يقع بعده (الآن) وعند لا ينس الحاضر هو نقطة الصفر بين الماضي والمستقبل، وفي السرد حيث الزمن الداخلي للرواية، تكون الأحداث الآنية كما يرى لا ينس نقطة الصفر بين الزمنين، والأحداث التي تدور قبل هذه النقطة تعد ماضية، والتي تدور بعدها تعد مستقبلية ، وتدور العلاقة بين السرد والتشكيل الزمني في ثلاثة محاور :

1- الترتيب الزمني. 2- الديمومة الزمنية.

3- التواتر الزمني.

الترتيب (أو النظام)

يتعلق الترتيب الزمني بالعلاقة بين سير الأحداث في السرد، والنظام الزمني لترتيبها في الحكاية أو القصة، ومما لا شك فيه أن ذلك لا يحدث توافقاً بين زمنين (أي ما عرض في الماضي وقد وقع فرضا في الماضي، وما وقع الآن يفترض أن يتسمو النفوس تتعالى عن مثل هذه الترهات كون وقد وقع في الزمن الآني ..) ولكنْ هناك أحداث سابقة (السوابق) وأحداث لاحقة (اللواحق) ويمكن إجمال العلاقةبين زمن القصة وزمن الحكى في ثلاثة أشكال (165) :

النسق الزمني الصاعد : حيث يتم التوازي بين زمن القصة وزمن السرد في شكل هرمي تصاعدي، ويكون ذلك في الروايات الكلاسيكية.

النسق الزمني الهابط : حيث يتم عرض الحكاية أثناء سردها من نهايتها (الفلاش باك) ويكون ذلك في الروايات البوليسية (الكلاسيكية) ويهدف من هذه الطريقة التشويق والإثارة.

165- راجع : م . نفسه من ص86 : 89.

النسق الزمني المقطع : "حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامي قوى وسط المحكي، تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطا وصعوداً وتوقفا سعيا منه إلى إلقاء ممكن من الأضواء على اللحظة المتأزمة(166)" وهذا الشكل قد سار على نهجه كثير من الروائيين في الرواية الجديدة كما يقول بوتور "لا تعود الكتابة خطا مستقيما بل مساحة تعزل فيها عددا من الخطوط أو النقاط أو المجموعات المميزة" (167).

ويرجع ذلك إلى اندغام أحداث ماضوية (استرجاع) أو أحداث مستقبلية (استباق) مع الأحداث الآنية، وقد قسم الدارسون الاسترجاع Analepsis إلى :

استرجاع تام Complete Analepsis : هو ذاك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع ، وهذا النوع الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءاً من وسطها ، يرمى إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية ، الذي يشكل عموما جزءا مهما منها ،أو الجزء الأساسي .

استرجاع جزئي Partial Analepsis :هو ذاك الذي ينتهي بالحذف ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسّرد الأولّ ، وهذا الاسترجاع يغطى جزءا محدودامن الماضي ، معزولا ومنقطعا عمّا حوله ،أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث .

استرجاع خارجي External Analepsis :هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية .

استرجاع داخلي Internal Analepsis : هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها ، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي وهو أنواع :

166-عبد العالى بو الطيب إشكالية الزمن في النص السردي،فصول المجلد الثاني عشر العدد الثاني، صيف 1993، ص133.

167- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة،ص99.

الاسترجاع الداخلي غير المنتمى إلى الحكاية : يسميه البعض " برانى الحكى " وهو ذاك الذي لا يشكل موضوعه جزءا من موضوع الحكاية كأن يعرّف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية ، ولكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية ،أو يسلّط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها ، ففي الحالين تكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن الحكاية (استرجاع داخلى) ولكنها لا تنتمي إلى الحكاية (يختلف موضوعها عن موضوع الحدث الرئيسى)

الاسترجاع الداخلى المنتمى إلى الحكاية : يسميه البعض " جوانى الحكى "وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية ،كأن يتناول حدثا ماضيا مرتبطا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلا في سلوكها الحاضر ،أو حدثا مؤثرا في الحدث الرئيسي شرط أن يكون هذا الحدث واقعا ضمن زمن الحكاية ،أي لاحقا لبدايتها ، وهو نوعان : تكميلي ومكرر .

الاسترجاع الداخلي التكميلي أو (الإرجاع) :

هو الذي يسد نقصا حاصلا في السرد ،إنه تعويض عن حذف سابق ، هناك قصص تتبع طريقة الحذف والتعويض ، فيكون السرد فيها متقطعا ، متنقلا بين الحاضر والماضي ، هذا الحذف قد يكون من قبيل الحذف الصرف ،أي يتجاهل فترة زمنية من قبيل الحذف الجزئي الجانبي الذي لا يغفل فترة زمنية بل جزءا من أحداثا ،أي كتم معلومات Paralipse والكتم كالحذف يعوضه الراوي بالاسترجاع .

قد يتناول الحذف والكتم حدثا مفردا ،أي حدثا وقع مرة واحدة في زمن الحكاية ، وقد يتناول حدثا مكررا ،أي تكرر وقوعه في زمن الحكاية ، في الحال الأولى يكون الاسترجاع استرجاعا واحدا لحدث واحد وفترة زمنية واحدة ،أما في الحال الثانية فيكون الاسترجاع استرجاعا واحد لأحداث متشابهة وفترات زمنية متعددة.

الاسترجاع الداخلي المكرر (أو التذكير)

هو إشارات القصة إلى ماضيها ، قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالبا قصد التذكير ، وهذا التذكير قد يتخذ شكل المقارنة بين الماضي والحاضر ،أو بين موقفين متشابهين ومختلفين في آن واحد ،أو شكل معارضة موقف، أو شكل النقد الذاتي الذي يكسب الحدث الماضي معنى لم يكن له من قبل ، هذه في الواقع هي وظيفة التذكير الأساسية ، مبدأ تأجيل تقديم الدلالة الحقيقية يأخذ مداه الكامل في آلية اللغز .

استرجاع مختلط Mixed Analepsis :هو ذاك الذي يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءا منها ، فيكون جزء منه خارجيا والجزء الباقي داخليا (168).

أما الاستباق Prolepsis :فهو مخالفة لسير زمن السرد ، تقوم على تجاوز الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد ، وينقسم إلى :

استباق تام Complete Prolepsis :هو الذي يمتد داخل زمن السرد إلى الخاتمة (بالنسبة إلى الاستباق الداخلي) ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق الخارجي) ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق المختلط).

استباق جزئي Partial Prolepsis :هو الذي يتناول حدثا محدداً في الزمن واقعا داخل السرد الأولى (استباق جزئي داخلي) أو خارج السرد (استباق جزئي خارجي) أو يكون قسم منه داخل السرد الأولى والباقي خارجه(استباق جزئى مختلط) وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق ، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته .....

168- راجع:لطيف زيتونى :معجم مصطلحات نقد الرواية ص 21:18.

استباق خارجي ProlepsisExternal:هو الذي يتجاوز زمنه حدود الكتابة ، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد لكشف ما آل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها (استباق خارجي جزئي) وقد يمتد إلى حاضر الكاتب ،أي إلى زمن كتابة الرواية (استباق خارجي تام) فيكون حينئذ شهادة على عمق الذاكرة تؤكد صحة الأحداث المروية ، وتربط الماضي بالحاضر ، والبطل بالكاتب ، وتكون ذات طبيعتين : زمنية متعلقة بالأحداث ، وصوتية متعلقة بالشخصيات .

استباق داخلي Internal Prolepsis:هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكايةولا يخرج عن إطارها الزمني ، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه ،أما خطره فيكمن في الازدواجية التي يمكن أن تحصل بين السرد الأولى مع الحدث المستبق عندما يبلغ أوانه ومكانه،أيكرر سرده أم يختصره أم يحذفه؟ والاستباق الداخلي نوعان :

الاستباق الداخلي غير المنتمى إلى الحكاية Prolepse interne يسميه البعض " برانى الحكى " وهو الاستباق الذي يروى حدثا واقعا ضمن زمن السرد الأولىّ ، ولكنه خارج عن موضوع الحكاية ، ليس في هذا النوع احتمال للازدواجية.

الاستباق الداخلي المنتمى إلى الحكايةيسميه البعض " جوانى الحكى " وهو الاستباق الذي يتناول حدثا واقعا ضمن زمن السرد الأولى وضمن موضوع الحكاية وهو نوعان : تكميلي ومكرّر.

الاستباق الداخلي المنتمى إلى الحكاية التكميلي ، وهو الذي يسدّ مسبقا نقصا سيحصل في السرد الأولىّ ،إنه تعويض عن حذف لاحق فوجوده يكمل السرد.

الاستباق الداخلي المنتمى إلى الحكاية المكرر (أو الإخطار) وهو الذي يكرر مسبقا وإلى حدّ ما ، مقطعا سرديا لاحقا ، ويأتي هذا الاستباق عموما بصورة إشارات قصيرة تنبه إلى حدث سيتناوله السرد لاحقا

وبالتفصيل ، الصيغة التقليدية لهذا الإخطار هي " سنحدثك عنه فيما بعد " " سترى ذلك في حينه " الخ...ولا يخفي دور هذه التنبيهات في ما يسميه رولان بارت R. Barthes " جدل ضفائر الحكاية " فهي تولّد في نفس القارئ شعورا بالانتظار ، يقصر أو يطول ، ويجدر بالقارئ ألا يخلط بين هذه التنبيهات الصريحة والإرهاص .

استباق مختلط Mixed Prolepsis :هو ذاك الذي يتصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسم منه داخليا والقسم الآخر خارجيا ،أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية ، ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيا أو تاما (169).

الديمومة la durié (ترجمها الحمدانى الاستغراق)

يتراوح النص الروائي في عملية السرد بين السرعة والبطء، وقد يصل إلى التوقف التام في عرض بعض أحداثه، وقد تكون السرعة لافته للنظر في أحداث أخرى، وهذا يعكس لنا إيقاع Rythmeé السرد، وفي هذا يقول ريكاردو:"إن تطور الحكاية يتأرجح ـ دائماً ـ بين حدين متناقضين : الاستطراد الذي يكبح والاقتضاب الذي يسرع، وبالقدر الذي تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التي تبنيها، فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانيين"(170). ويعنى بالديمومة كما رأي هانز ميرهوف Hans Meyerhoff اختيار الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل بشيء يدور عبر التتابع والتغير والسيلان المستمر أو الصيرورة، أو الديمومة غالبا، ما تعتبر وجهة نظر سيكولوجية أنها من مقومات خبرة الحاضر الخداع Present specious

169- راجع : المرجع نفسه ص 18:15.
170- راجع عبد العالى بو الطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ص134 : 135.

أو المموه، والقصد من إدخال هذه اللفظة هو وصف ناحية الاتساع أو الامتداد، أو الديمومة، في اختيار الزمن اللحظي أو الآني، كنقيض للنقطة المفردة التي تحدد لحظة الزمن الفيزيائي لكن "الحاضر الخداع" يستعمل كذلك للإشارة بأن سيلان الزمن ضمن الحاضر ـ يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التي تسير نحو "الماضي والمستقبلوالحاضر" (171).

تخضع طبيعة النص الروائي من حيث العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تغطى هذه الفترة ، ويسمى جيرار جينيت هذه العلاقة " سرعة النص " حيث أن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث ،وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسه بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات ، والطول (طول النص) مقاس بالكلماتأو الأسطر أو الصفحات ، والنص المتطابق ، وهو الخالي من حركة الإسراعأو الإبطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة ، والتطابق الكامل لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التجريب (172).

وقد وقف المنظرون على إيقاع سرد الأحداث، وذلك بالمقابلة بين زمن الحكاية (مقاساً بالساعات والأيام والشهور والسنين) وطول النص (مقاساً بالأسطر) وقد تمكنوا (المنظرون) من تقنين أربع حالات أساسية لإيقاع السرد وهو : الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد.

الخلاصة : عند جينت Sommaire وعند تودوروف Résumé ويقصد بها (وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة) لأنهاتعنى سرد أحداث وقعت في عدة أيام ، أو شهور ، أو سنوات في صفحات قليلة، دون الخوض في تفاصيل (173).

171- راجع هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ص23.
172- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 77.
173- راجع عبد العالى بو الطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ص39، وسيزا قاسم، بناء الرواية ص81: 82.

الاستراحة عند جينت (الوقفة) Pause وعند تودوروف Ianalyse وعند صلاح فضل التوقف، وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف ـ عادة ـ يقتضى انقطاع السيرورة الزمنية، غير أن الوصف في الرواية الحديثة أصبح لازمة فنية، خاصة عندما يتحول البطل إلى سارد، ويقف على أعماق النفس البشرية، مصورا الانطباعات والأحاسيس العميقة (174).

القطع عند جينت Iéllipisé وعند تودوروف Iéscamotage ترجمتها سيزا قاسم (الثغرة) وترجمها موريس أبو ناضر وعبد العالى بو الطيب الحذف وترجمها د. صلاح فضل الاختصار، وفي القطع يتم تجاوز بعض المراحلفي القصة دون الإشارة إليها ويكتفي عادة بالقول ـ مثلا (ومرت سنتان) أو (انقضى زمن طويل) أو (ومرت الأيام) والقطع قد يكون محددا (بذكر العدد للأيام أو الشهور ..الخ) أو غير محدد، والقطع ـ عادة ـ ما يكون في الروايات التقليدية مصرحا به، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط، بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى نفسه وعند تودوروف القطع (وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة) (175).

المشهد عند جينت Scéne وعند تودوروف le styledirect ويقصد به (الأخير) وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، وفيه يتساوى زمن الحكى مع زمن القصة (176).

174- راجع د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ط دار سعاد الصباح 1992 ص20 : 22، وراجع د. حميد لحمدانى بنية النص السردي ص76 : 78، وراجع عبد العالى بو الطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ص139.

175- راجع عبد العالى بو الطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ص 138 : 139.

176- راجع المرجع نفسه ص 139 : 140.

ويمكن تصور إيقاع السرد في ظل التقنيات الأربعة السابقة :

التقنية	زمن الحكاية	زمن السرد
الخلاصة	أكبر من زمن السرد	أقل من زمن الحكاية
الاستراحة	أقل من زمن السرد	أكبر من زمن الحكاية
القطع	وحدة زمنية موجودة	وحدة زمنية غير موجودة
المشهد	يساوى زمن السرد	يساوى زمن الحكاية

التواتر la Fréquence

ويقصد به تكرار بعض الأحداث في المتن الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية غير مدروسة من قبل الدارسين حتى مجئ منظري الرواية الحديثة، وقد صنف هذا النوع جينت أربعة صور كالآتي :

أن محكيا واحدا يسرد (في الخطاب) مرة وهذا لا يعد تكراراً، ويطلق عليه جينت (المحكي المفرد).

أن محكيا واحد يسرد أكثر من مرة بنفس الصورة، مثل (نام على مبكرا ونام اليوم التالي مبكرا، ونام اليوم ما بعد التالي مبكرا أيضاً)، واعتبره جينت مثل النوع السابق le récit sigulatif.

أن محكيا واحدا، يسرد بأكثر من مرة مع تنوع أسلوب، وبنوع وجهات النظر كما يحدث في الرواية البوليسية، ويسمى هذا النوع الرؤية المجسمة la vision stereos copique لما توليه للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه وأطلق عليه جينت (المحكى المتكرر) le récit repetetif.

أن محكيا واحدا يسرد بأكثر من صورة تعبيرية، وأطلق عليه جينت التكرار المتماثل le Récit iteratif كأن يقول ـ مثلا ـ طيلة أيام الأسبوع كان على ينام مبكرا، أو كان على ينام مبكرا الأسبوع كله (177).

5- الوصف و السرد

-1- لا يمكن للسرد أن يتحقق إلا بالوصف ، وفي الوقت نفسه ليس كل وصف سرداً، حتى في الجمل التي تبدو سردية مجردة من الوصف ، تحتوى على وصف كقولنا : وجلس محمد في ساحة الدار منتظرا صديقه الذي جاءه متأخرا ، فرغم سردنا لحدث في صورة مختزلة ، ولكنه احتوى على وصف لحالة أحمد(منتظرا) وللموعد الذي جاءه فيه صديقه (متأخرا) ، يقول جينيت " كل حكى يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير – أصنافا من التشخيص لأعمال ، أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا Narration ، هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء ،أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (178).وإن وردت مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان كقولنا " والحجرة مربعة متسعة الأركان موفورة الأثاث ببساطها الشيرازى وفراشها الكبير ذي العمد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والأريكة الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان "

177- راجع المرجع نفسه ص142 : 143 وجان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة : من ص54 : 55.
178- د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ص 78.

فهذا الوصف ساكن تماما بل إنه يخلو من الأفعال ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خالٍ من العنصر الوصفي ، فإذا قرأنا "وجاءت الأم حاملة صينية الطعام ، فوضعتها فوق البساط ، وتقهقرت إلى جدار الحجرة "(179) فهناك - ولا شك - نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة ، فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبينوهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة ،أمّا الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها (180) .

وبذلك " قد يكون الوصف أكثر ضرورة للنص السردي عن السرد ،إذا ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ، ولكن ما أعسر أن نحكى دون وصف "(181) وقد بين أحد النقاد قيمة الوصف مشبها الشخصيات والحبكة بالنواة في الخلية ، والوصف بالسيتوبلازم قائلا " إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخليةالتي تشكلها الرواية ، فإن ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك الخلية " (182) فهذا التعبير يدلل على استحالة عدم وجود الوصف في العمل الروائى ، وإن نظر رولان بارت للوصف نظرة غير موضوعية حين رآه (الوصف) "يشغل تلك الصفحات التي يمكن للقارئ أن يقفز عليها دون أن يسيء ذلك إلى الرواية ، فلأنه إذا صحّ القول زخرف مجاني ،أو مستودع معرفة موسوعيةلا تفيد مباشرة في فهم الرواية " (183) ولكن هذا الرأي لا نجده عند كثير من الباحثين والمنظرين ،و للوصف في السرد عند جينيت وظيفتان : وظيفة جمالية حيث يقوم الوصف بدور تزيينى ،

179- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 116 والمرجع المثبت في الهامش .
180- راجع : م . نفسه ص 117.
181- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 291.
182- د. حميد لحمدانى : بنية النص السردي ص 81 والمراجع المثبتة في الهامش .
183- بيرنار فاليط : النص الروائـي تقنيـات ومنـاهج – ترجمـة د. رشـيد بنحدّو –المشـروع القـومي للترجمـة – المجلس الأعلى للثقافة ، ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية 1999 ص 39.

وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكى ، والثانية توضيحية تفسيريةأي يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكى (184).

وفي ظني أن كلتا الوظيفتين متداخلتان في النص السردي ، فوصف المكان له قيمته الرمزية (مكان شعبي - مكان أرستقراطي - مكان خيالي وهمي ....الخ) هذا الوصف يضفي قيمة جمالية للنص ، وفي الوقت يساهم في ترسيخ مسرح الأحداث (مكان وزمن الحدث) في ذهن المتلقي ، مما يؤدى إلى الإيهام بمصداقية وقوع الأحداث وفي زمن معين فإذا كان في الليل أو في النهار ،أو في وقت ما ، فيعمل الوصف على تبرير وقوع الحدث في هذا الوقت ...الخ .وهذا ما قصدته د. سيزا في حديثها عن الوظيفة الثالثة للوصف (وظيفة إيهامية) إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلى ، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع ، لا عالم الخيال ،ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع (185).

فقيمة الوصف تتجسد في مقدرته على ملء النسيج الفني الروائي ، بما يخدم فنية القصة، في وصف الأمكنة، وزمن وقوع الحدث ،والمشاهد وأحوال الشخصيات، والعواطف ،والمشاعر ، والتعليق على المواقف والأحداث ، دون أن يؤدى ذلكإلى توقف حركة الأحداث أو بطئها ،أو التدخل - بالوصف - بما لا يخدم الحدث العام في القصة ، كالوصف المسهب للأمكنة والشخصيات ،أو ردود الفعل من بعض الشخصيات اتجاه بعض الأحداث (186).

184- راجع : المرجع نفسه ص 79.

185- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية ص 115.

186- راجع : دراستنا : الاغتراب والحلم في أدب أحمد إبراهيم الفقيه القصصي ص 111.

-2-ونقف على مثال لاستجلاء وظائف الوصف في ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه (لا أحد في المدينة) ، حيث يلعب الوصف دورا في رسم صورة فنية مقنعة فنيا لمسرح الأحداث ، ففي رواية (سأهبك مدينة أخرى) ينقلنا الكاتب - من خلال استخدام الوصف - إلى جو لندن وأدنبرة ، ومجريات كثير من الأحداث التي تعكس لنا رؤى وفكر هذا المجتمع ، حيث الحرية الجنسية والإباحية المتوفرة في الملاهي والمسارح ، والنظرة المادية للحياة وللكون ، يعيشنا الكاتب – ومن خلال الوصف – مع بطله خليل الإمام في لندن لنجد بهاءها وعراقتها وخاصة ميادينها وشوارعها وحدائقها وحاناتها ، نعيش معه في أدنبرة ، المدينة الجميلة في حللها الوضيئة في المهرجانات ، وفي احتفالها بعيد الكريسماس ، الشوارع والحانات وكثرة الزائرين لها ، الخلاعة والجنس والشراب واللهو حتى الصباح ...الخ ، وقد وظف الكاتب كل هذه المشاهد لتعكس لنا جو الحياة وإيقاعها هناك ، وقد جاء هذا الوصف خادما لأحداث الرواية ، فحرية بلا حدود فوضى مقنّعة ، يجنى البطل (خليل الإمام) ثمارها محاولا قتل السأم والملل والغربة بالشراب واللهو والسقوط حتى المواقف الذاتية التي جاءت على لسان خليل جاء الوصف متسقا مع مجرى الأحداث ، ففي نهاية الرواية يذهب لوداع ابنه غير الشرعي من ليندا ، فنجده البطل يتوسل للطبيعة وللأشياء والبشر بالحنو على ابنه فلذة كبده ، وجاء المشهد دراميا متوترا ، لذا شابه الحزن الرومانسي ، حيث يشارك الكون وطبيعته الجميلة البطل في توسلاته وآهاته ، يقول " جاء موعد ذهابنا وخرجت ليندا أمام البيت لوداعنا ، حاملة آدم بين ذراعيها ، وكان الجو صحوا ، والسهول تمتد فسيحة أمام البيت ، يغسلها الضوء ، وتحف بها أشجار السنديان ، ويشق الأفق الذي خلفها سرب من الطيور ، قادما باتجاهنا ،أخذت منها الطفل ، وتقدمت به عدة خطوات إلى الأمام ، ورفعته إلى أعلى وكأنني أريد للشمس أن تراه ، ولكائنات السماءأن تباركه ....." (187).

187- أحمد إبراهيم الفقيه : سأهبك مدينة أخرى – ط. رياض الريس ص 240.

وفي رواية (هذه تخوم مملكتي) يلعب الوصف دورا فاعلا في نقل المتلقيإلى أجواء ألف ليلة وليلة ، هذا العالم السحري الذي يتماشى مع جو الحلم الذي عاشه البطل في غضون ساعة ، انتقل من بيته القديم في طرابلس إلى مدينة عقد المرجان ، هذه المدينة المثالية التي حلم بها البطل ، ليتجاوز محنته وظروفه النفسية المؤسية ،لقد رسم الكاتب – من خلال الوصف – مدينة مثالية ، سواء في مظهرها العام ، من حيث التنسيق وحسن البناء ، والتخطيط للحدائق والأسوار التي تحيط بها ، أو من حيث إيقاع الحياة وسلوك أهلها ، حياة البذخ والنعيم ، تجلى هذافي الموائد والشراب والملبس ، وأنواع الفاكهة التي على موائدهم ، واحتفالاتهم بالأعياد (كعيد الماء ، والعيد الألفي لإنشاء هذه المدينة) ونرى أخلاقيات أهلها وتعاملهم معا ، لا كذب ولا ضجر ، لا كره ولا حقد ، لا أثرة بل إيثار ، لا سيدولا مسود ، إنها ينمازون بنبل الأخلاق والمشاعر النضرة ، اعتادوا على التمارين الروحية ، التي يمارسونها كل صباح ، لقد عاش البطل حياة برزخية في هذه المدينة حياة سامية نبيلة ، كانت تتوق إليها نفسه ، وانتهت كما ينتهي الحلم بموقف شديد يرجع الإنسان إلى الواقع ، عندما سولت نفس خليل الإمام أن يفتح باب غرفة محرمة عليه وعلى أهلها ، لقد فعل مثلما فعل آدم ، فأكل من الشجرة المحرمة فطرد من الجنة ، كذلك طرد خليل الإمام من المدينة المثالية ، عندما عصى أهلها وفتح باب هذه الغرفة ، فجاءه ما يشبه الإعصار الذي دمر المدينة ، ورجع من حلمه إلى عالم الواقع ، يجرّ آلامه و عقده النفسية التي خلّفها في روعه هذا الواقع المهترىء كل ذلك من خلال الوصف الذي جاء مندغما مع حركة السرد .

وفي رواية (نفق تضيئه امرأة واحدة) يقوم الوصف بترسيخ مبدأ المصداقية الفنية للراوية ، حيث يحلم البطل بقصة حب تنعشه وتخرجه مما فيه ، وكان ذلك مع سناء حيث كانت مشرفة على جماعة الرحلات بالجامعة ، وقام معها برحلة من مدينة قورينا التي وصفها بأنها " عبدت الإلهة إيزيس ، وأقامت لها المعابد والتماثيل " (188)

وإذا كانت إيزيس " لا تسأم لأنها تلتقي بحبيبها أوزوريسالذي يعود إلى الحياة مع فصل الربيع ، فتخضر بعودته الأرض ، وتمتلئ العيون بالماء " (189) فخليل الإمام محروم من هذا البعث الذي يعيد إليه توازنه ومن قورينا انطلق في حلمه ليعيش معها لذاذة الأحلام ، حيث الحب والجمال واللقاء في قرية الشاطئ ، ليجد هناك شخصيات انتهازية وصولية كأنور جلال المطرب الذي يعيش حياة اللهو والعبث ، فالحياة عنده لهو ولعب ...والسلام ، وعبد القادر أمين الرجل الوصولي الذي يجيد التعامل ضد القانون ،ورشيد غانم الرجل الصحفي الذي يغير وجهه كل لحظة ، لقد اشتهي سناء حبا وجنسا وعاش معها لذاذة الأحلام والمتعة على الشاطئ ، وكالحلم إذا أردت أن تقبض عليه تبخر وامحى ، حاول أن يقبض على حامه باحتواء سناء ، ضاع هذا الحلم ، يصف هذا المشهد في قوله " تشنجت أطرافي وهي تعتصر ، سناء البالية الدامية التي تقاومني وتدفعني عنها دون جدوى ، الآن أستطيع أن أسمع صرخاتها ،وأرى الرعب الساكن في عينيها ،فأتركها تتحرر من قبضتي ، تنهض وتعيد التنورة بسرعة وارتعاشإلى مكانها ، تضع فخذيها في الحذاء ، تعرى بها عرى فخذيها في الحذاء ، وتخطف سترتها تغطى بها عرى صدرها ،الذي تمزق عنه القميص ، تعدو هاربة وخيطمن بكائها يهرب منها ، ويعود ليتلف حول عنقي " (190) .

188- أحمد الفقيه : نفق تضيئه امرأة واحدة – ط. رياض الريس للكتب والنشر لندن قبرص عام 1991 م. ص 31.
189- م . نفسه ص 32.
190- م . نفسه ص 249.

بيد أن إطالة الفقيه في الوصف أدى إلى بطء إيقاع حركة الأحداثفي ثلاثيته ، ففي رواية سأهبك مدينة أخرى نجد بطء الإيقاع في وصفه للحظات اللقاء بين خليل الإمام و ليندا وساندرا، مما فقد أطال في وصف هذه اللحظات الفائرة (ص26ـ 57ـ 88ـ 91ـ 92ـ 104ـ 155ـ 162ـ 163ـ 183ـ 187) ومن الوصف المبطئ للإيقاع وصفه لاحتفال أدنبرة ببدء العام الدراسي ص177ـ ووصفه لاستعداد (أدنبرة) للمهرجان السنوي للفنون الشعبية ص160 ووصفه لسوء حالة ساندرا بعد اختطافها، ومن صور بطء إيقاع حركة الزمن كثرة المناجاة النفسية سواء في توبيخ نفسه، أو في تذكره للماضي الأليم الذي أثر في تشكيل نفسيته.

تباطؤ إيقاع الحدث نجده في رواية (هذه تخوم مملكتي) فنجد مفارقة سردية بين زمن السرد وزمن القصة، فزمن القصة ساعة، وزمن السرد (في الحلم) يستغرق عاماً، حيث الرحيل إلى مدينة مثالية (مدينة عقد المرجان) يذهب في بداية الرواية إلى منزلهم القديم، وهناك ـ بالوهم ـ يلتقي الشيخ الصادق أبو الخيرات الذي رحل منذ فترة يشكو إليه همه، فينصحه بتجاوز حدود المكان، وفي حالة تشبه التنويم المغناطيسي يسلم للشيخ أمره، فيوهمه برؤية بقعة بيضاء صدقه، أوهمه باتساع البقعة، وظل راكضا حتى يعبر حدود الزمان والمكان، ليجد نفسه في مدينة(عقد المرجان) ليعيش فيها عاما من أجمل أعوام حياته حيث الحب والعدالة والمساواة، يعمل أميرا للقصر، ويتزوج من (نرجس القلوب) ويعيش معها وفي المدينة لذاذة الأحلام، حيث المباني الجميلة والأشجار الظليلة، والطيور الصادحة ولكن عندما فكر أهلها في صنع الأسلحة المدمرة، وفي يوم تفجيرها دكوا المدينة، فرجع من حلمه إلى الواقع، وعندما يحدث زوجته عما أراه، تستغرب وتبكى لاستمرار مرضه قائلة "لكنك لم تغادر البيت إلا منذ ساعة واحدة فقط" (191) وقد عمل الوصف المسهب البعيد عن مجرى الأحداث على بطء الإيقاع، من الأمثلة لهذا الوصف وصفه لمدينة (عقد المرجان سورها تخطيطها من ص44 : 46 واحتفال المدينة بعيد الماء ص80، وبالبعيد الألفي لإعادة بنائها من ص113 : 114 .. الخ.

191-أحمد الفقيه:هذه تخوم مملكتي- ط. رياض الريس للكتب والنشرلندن قبرص عام 1991 م. ص 156.

في رواية (نفق تضيئه امرأة واحدة) تبدأ الأحداث ببداية فصل الربيع وتنتهي بالخريف وبداية الشتاء، يتغنى خلالها بجمال سناء التي أقام معها في قرية الشاطئ السياحي ، وعاش معها لذاذة الأحلام ، ولكنه في النهاية عندما حاول الاستحواذ عليها وإخضاعها، ولحظة القبض عليها في المياه تبدد الحلم ووجد نفسه في عالم الواقع، راجعا مهزوما، مكسور الوجدان قائلا : لم تكن هناك امرأة اسمها سناء، رافقتني إلى شقتي هذا المساء، كان ذلك مجرد خدعة لمعالجة الحنين المرضى إلى .. الحلم، مجرد سراب تراءى لي في مدينة الصحراء، وقيظ الشمس ورياح القبلي بهذه القناعة سوف أواجه فصل الخريف ..(192) ويعلن عن سقوطه في عصر التردي والفخاخ (193) ومن العوامل التي أدت إلى بطء الإيقاع في الرواية كثرة الوصف كوصفه لمدينة قورينا من 17 : 19، ووصفه لسناء 105: 106 وللقاءاته الجنسية معها ص130، 141، 154، 180، وكثرة وصفه للمواقف المكرورة على الشاطئ السياحي من ص110: 258.

يقترن الوصف باللغة ، التي تجذب الكاتب فيروح معها متغنيا بجمال الأشياء من حوله و يتحول النص الأدبي إلى قطعة نثرية جميلة ، تملأه اللغة ، خاصة إذا امتلك الأديب ناصية اللغة ، وساعدته اللغة في الانسياب التعبيري ، كما هو الحال عند الفقيه في بعض الحالات ، لقد اتسم أسلوب الفقيه باللغة الشاعرية الراقية ، هذه اللغة التي تركت مسارها الشعري إلى مسار النثر، فجاءت وضيئة رقيقة نورانية هفهافة ، فكما يقول د . عبد الملك مرتاض " ليست الكتابة الروائية مجرد تقديم رسوم تمثل مناظر ، ولا مجرد عرض لأحداث وشخصيات ، ولا مجرد وصف لأمكنة أو أزمنة ، ولكنها أهم من ذلك ، فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق ، من منظور تصورنا على الأقل ، وإذا سلمنا بسيادة هذه اللغة ، فإنه علينا التسليم بطفور لقطات من السرد موصوفة ، في لغة موصوفة "(194).

192- أحمد إبراهيم الفقيه : نفق تضيئه امرأة واحدة . ص254.
193- راجع : م . نفسه ص 258.
194- د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 296.

-3- حديثنا عن الوصف يرتبط بحديثنا عن اللغة التي هي الأداة الرئيسة في الإبداع كما قالت ناتالى ساروت " لا شيء يوجد خارج اللغة " (195) .

فعند د . عز الدين إسماعيل الأدب " بناء لغوى يستغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية و الإيحائية ... في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة " (196).

وعند د . عبد المنعم تليمة الأدب " نشاط لغوى مسعاه تشكيل جمالي يثير – بحقائقه – إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية ، تتخلق باطراد ، هذا التشكيل ونضجه ، ويتم بنيتها بتمام بنيته .... أي أن القصيدة (بنية) لغوية مركبة ، يكشف تفاعل عناصرها ، عن موقف الشاعر " (197) و عند كولوردج الشعر (أحسن الألفاظ في أحسن نظام) والشعر عند ياكوبسون هو اللغة موظفة جماليا (198)وقد عدد جان ريكاردو أشكالا أربعة للوصف كالآتي :

أن يكون المعنى محدِّدا للوصف ، وهذا أضعف أشكال الوصف .

أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكيأي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى ، وهو لذلك لا يشكل إلا مرحلة نحو المعنى .

195- م . نفسه ص 299.
196- د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ط دار الفكر العربى ط5 ص36
197- د. عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ط دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ، 1978ص100
198- جودت فخرالدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ، ط دار الآداب بيروت عام 1984ص188 .

أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله ،أو بعده ، ولكنه مع ذلك يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائى .

أن يكون الوصف خلاقا : وهذا الوصف يسيطر على بعض على بعض الأشكال المعاصرة على مجموع الحكى ، وذلك على حساب السرد ، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص ، ووصف ريكاردو هذا الوصف بالخلاق (199).

النوع الأول عندما لا يقدم الوصف الجديد للعمل الروائي تكون قيمة الوصف متواضعة ،لأنه لا يخلق معنى ،ولا يضيئه ولكن يكون شارحا لمعنى معروفا من قبل.

والنوع الثانى ما نراه في مقدمة الروايات الكلاسيكية حيث التمهيد للأحداث والشخصيات ، وقد يستحوذ مساحات طويلة كما في ثلاثية نجيب محفوظ ، فيمتد الوصف في افتتاحية بين القصرين إلى 104 صفحة (أي خمس الرواية تقريبا) في خمسة عشر فصلا ، وحوالي 54 صفحة في ثلاثة فصول في قصر الشوق ، و 18 صفحة في تقديم السكرية (200).

النوع الثالث الذي وصفته د . سيزا قاسم " العنصر الأساسي في الرواية الجديدة ، ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة " خادما للسرد " (201) وهذا الوصف الخلاق أكده آلان روب جرييه في قوله " لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ،

199- راجع : جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ترجمة صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة دمشق عام 1977م ص 166.
200- راجع : د. سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مهرجان القراءة للجميع – مكتبة الأسرة عام 2004 ص 44.
201- راجع : د . يسزا قاسم : بناء الرواية ص 116.

ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيءمن الأهمية ، وتعبر عن شيء ما ،أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ، ولا تعبر عن معنى " (202)

فالوصف – بهذه الصورة – يندغمفي عملية السرد ،إنه يخلق العمل الفني ويكون آلية من آلياته التقنية ، وهذا ما فعله روب جرييه في كتاباته ، ففي قصته الشاطئ يقدم عالما جامدا – من خلال الوصف - في صورة مرسومة بإتقان ، تخلو من أي مشاعر ،أو عواطف ما – تمشيا مع منهجه الشيء الذي يصف في حيادية وبرود - لأطفال ثلاثة يمشونعلى الشاطئ (طولهم متقارب ، وفي عمر واحد) والشاطئ طويل ومهجور من أوله لآخره ، الطقس جميل جدا ... لا سحاب لا رياح ، المياه زرقاء هادئة ، دون أدنى هيجان من البحر الفسيح ، وإن جاءت موجة ترتفع سرعان ما ترتطم ببقعة معينة، ثم يعود كل شيء إلى ما كان عليه أولا(203) .

تعتمد القصة على الوصف الذي يندغم في حركة السرد فيصف لسير الأطفال جنبا إلى جنب في صورة شيئية جامدة لا نجد مشاعر ما ، وهذا اتجاه روب جرييه في الكتابة كما أشرنا إليه في البداية ، فيصفهم بطولهم متقارب ، شعرهم (أشقر) يشبه لون الرمل وإن مال إلى البياض يلبسون ملابس متماثلة ... كانوا يسيرون في اتجاه مستقيم ، جنبا إلى جنب ، أمامهم مجموعة من طيور البحر ، تسير أمامهم على طول الشط ،

202- آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ص130.
203- آلان روب جرييه : قصة الشاطئ مجموعة لقطات ترجمة دكتور عبد الحميد إبراهيم ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984ص132.

وبعد مسافة حوالي مائة ياردة ،كان البحر يمحو آثار أرجل الطيور ، وتظل آثار الأطفال محفورة بوضوح فوق الرمال المنداة(204)،كان الأطفال الثلاثة يسيرون بخطى واحدة ، وإيقاع واحد ، وكلما يقترب الأطفال من الطيور ترفرف وتطير، حتى تجعل المسافة بينهم

كما كانت من قبل ، إنها سيرة بلا نهاية، أمامهم انبسطت الرمال الصفراء أو الناعمة إلى أقصى امتداد البصر ... يسخرون من سيرهم المنتظم ... الطيور تفر من أمامهم تعمل تقويسة ثم ترجع إلى الرمل ... يستمر سيرهم ... آثار أرجل الطيور تظهر خلفهم تأتى مياه البحر من أثر الأمواج تمحوه ... يدق جرس أكثر من مرة .. والطيور تواصل طيرانها فوق الرمل .. وظل الأطفال يسيرون جنبا إلى جنب ، ممسكا كل منهم بيد الآخر ... خلفوا على عكس ذلك آثارا عميقة(205) .

فالأطفال ... في هذه القصة – كما يقول –د.عبد الحميد إبراهيم " يلبسون لباسا واحدا ، ويتحركون في حركات واحدة ، ويبدون في ملامح متشابهة ، ويتركون على الشاطئ آثارا متشابهة ، وتتحرك الطيور أمامهم على بعد متساوى ، وبحركات متشابهة إن القارئ يحس أنه لا يصافح حياة ولكنه يتعامل مع آلات ميكانيكية ، وكل شيء مرسوم بحساب مفهوم ، وتبلغ الميكانيكية حدها في ذلك التغيير المفاجئ الذي يحدث للظاهرة ، وكأن هناك زرا يحركها ، وفي حركة محسوبة ، ثم تعود إلى وضعها السابق "(206)

وهذا الوصف الخلاق الذي يأتي متلاحما مع السرد نجده في إبداعات كثير من رواد المدرسة الجديدة ، نقف على نموذج هنا من رواية رامة والتنين لإدوار الخراط ،

204- م . نفسه ص 134.
205- م . نفسه ص 138 .
206- د. عبد الحميد إبراهيم القصة القصيرة في الستينيات ، ط دار المعارف عام 1988. ص65.

يقول الكاتب " عندما جاء الميدان الضيق الذي تتلاقى عنده في وسط العجوزة عدة شوارع جانبية ، مازالت مهجورة وأنيقة ، ومظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور ،

كانت السيارة في الصبح المبكر قد اخترقت حافة الشمس التي بدأت منذ دقائق قليلة تشتعل باخضرار في وسط فروع الشجرة المورقة ، يقظة بفرح الأطفال حول الميدان الصغير الخالى ، زقزقة العصافير - خفية تتطاير مندفعة ولا تلحظ بين الشجر وشرفات البيوت النائمة – تعطى المكان نبرة المكان نبرة ريفية ، أو كائنا في ركن من ضاحية بعيدة كأنما شارع النيل على بعد خطوات وجسوره الضيقة المزدحمة ، وتسابق السيارات والتروللى باس والأتوبيسات كلها في عالم آخر .

عندما فتح عينيه وقد انتفض من النوم فجأة دون سبب وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذي كان قد نام في قبضته ، وكأنما هتف باسمها في شجي ملتاع ، كما نام وهو ينادى به ، وكأنما قال لها : رامة ، هل تسمعينني ؟...أحبك ، وكأنما ضحك من نفسه ، يمزق نفسه ، حوائط غرفة نومه بخشونتها العارية والشروخ الملتوية الدقيقة فيها ، تصحو معه مهددة وتميل عليه ، الستارة على نافذة الحجرة لا تحجز عنه ضغط الوحشة التي تدخل عليه ، وحدها ، لا شيء آخر معها ، من قصة السماء بين سطوح البيت ، هل الحب هو هذا النداء الذي لا راد عليه أبدا ؟ و لا ينقطع ، لا يملك أن يرده عنه ، ملحا ، يصحبه في صحوته ونومه ، منذ أمد يبدو له قديما ، لا بد له ، لا تبدو له نهاية ؟ هل الحب هو هذه الوحدة ؟ في كل ليلة يموت ميتة صغيرة ، ويبعث في الصباح ميتا ....إلخ "(207) .

207- إدوار الخراط : رامة والتنين ص 8:7.

الفصل الثاني

قراءات نقدية لنماذج من الرواية الجديدة

1) أيام الإنسان السبعة (لعبد الحكيم قاسم)

-1-السارد في رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم يتخذ موقع الرؤية من الخلف في كثير من أحداث الرواية ، حيث الراوي العليم بكل شخصياته ،ويعلم أكثر مما يعلم شخوصه ، يروى بضمير الغائب ، وبضمير المتكلم على لسان هذه الشخصيات في دخولها في حوار مع غيرها من الشخصيات ، ولكن رغم ذلك نشعر من الرواية أن الراوييروى من منظور الطفل عبد العزيز المبتهج بما يرى في طفولته ، هذا الانبهار يتماشى مع تفكيره فترة الطفولة ،لذا نراه معارضا و متمردا على هذه السلوكيات فترة نضجه وشبابه ، وهذه الرواية تبنى أحداثها على مجموعة من الدراويش يقيمون حلقات الذكر ، يستعدون لزيارة مولد السيد البدوى كعادة أصبحت مترسخة في أعماقهم ، يرونها عيدا وفضيلة من الفضائل ، يجدون فيها البركة والرضا والرحمات ، هذا الطفل الذي كان يستعد لحضور مباهج المساء كل ليلة حيث اجتماع الدراويش وإقامة الأذكار في بيت الحاج كريم ،أو أحد بيوت هذه الجماعة ،نراه يعبر عن ثورته لما يدور في المولد من مهاترات وتصرفات حمقاء ،لا مبرر لها سوى الجهل والعادات الطائشة ،التي لا تستند إلى عقل ،ليقول :

زوارك يا سيد ...كل نطع وأخوه (208).

دا خلق أيه ....أمم ...مدد يا سلطان أي نعم ....بس حتى بدل القطر ما يدور يتطلع في المحطات ، يجرى جرى يجيب من الخلق دى كمان دور ولا اثنين .... إنما تقول لمين ص 126.

---

[208]- عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع عام 1996 م ص 116 . وسأسجل الصفحات في متن الدراسة لكثرة المقتبسات .

يا ستار سترك ....ولاد كلب بتوع كبابه....سواقين ولاد قحبة يخرمو في لحم طرى ......يا جاه النبي ص 129 لو كنا بنخدم غازيه كانت حفضت لنا كرامتنا شويه.....مدد يا سيد .....آدى احنا جايين لك يا أقرع .... ص 129 .أمم من غير عقل .....من غير تفكير ....أمم بتدوس زى البهايم ....مش عارفين رايحين فين .....مش عارفين جايين منين ص 171.

مدد يا سلطان .....كلمة يرددها هؤلاء بطريقة لاواعية ، جبلوا عليها ، ولقد تمنى الفتى لو يمسك أباه من ذراعيه ويوقفه ويسأله : ما معنى هذا ؟! ...إنهم منقادون بصورة هلامية لهذه المحافل ...ولزيارة الضريح ...الحاج كريم أفنى ثروته في الإنفاق على هذه المجموعة رغم تذمر زوجته ، ولكنه لم يرعوِ ...لتنتهي الرواية بإصابته بالشلل وفقده أرضه التي اشترتها فاطمة هانم ....بعدما أعلنوا إفلاسه بصورة مؤلمة " والدائنون ، باعة جائلون وأصحاب دكاكين وفلاحون كلمتهم لا ترد ....يعرف عبد العزيز أنهم لا يكذبون ، ولا يكذب أحد في حق الحاج كريم أبدا ، كل لحظة يسدد دينا جديدا ...." ص 210.

تروى الأحداث من خلال عيني الطفل عبد العزيز – كما ذكرنا - الذي ينتظر مباهج المساء ، بعد صلاة المغرب يقام الذكر ،هذا الطفل المندهش لما يحدث ، يحضر المصباح ويضيء اللمبة الكبيرة ، ملمعة الزجاجة ، عامرة بالكيروسين ، وبعدها يقدم الأخوان (أحمد بدوى ، محمد كامل ، محمد العايق ، عمر فرهود ، سليم الشركسى ،على خليل ، العراقى الأطرش .....)يبدأ الذكر بإنشاد محمد كامل لنداوة صوته ، وبعده أحمد بدوى الذي يتجلى معه الدرويش في تطويح رؤوسهم ، والاندماج في الذكر ، تكون البداية بإنشاد دلائل الخيرات ، وبعدها من بردة الأباصيرى ، ثم الوسيلة ، ثم يكون الختام ، بقراءة الفاتحة للأحياء والأموات ، وللأولياء الصالحين ، خاصة السلطان ، وكبار مشايخهم ، هذا الطفل المبهور بهذه الجماعة من الدراويش الذين يتزعمهم الحاج كريم ، الذي يسرف ببذخ عليهم ، والذين رغم دروشتهم لهم مثالبهم وعيوبهم ،أكثرهم شططا العايق الذي يولع بالكيف وبالعلاقة المنحرفة مع الجازية ، وزوجته روايح لصة ،

حتى الحاج كريم الذي يميل قلبه إلى الحاجة شوق ، وأم طلعت في طنطا ...لكن رغم ذلك ظهر الحاج كريم وقورا مهذبا ....اللهم إلا انجذابه بالدروشة ، وهؤلاء الصحبة الذين يقضى معهم أجمل اللحظات ، لذا لم يبخل عليهم بأمواله التي بذلها بسخاء ، فكان كلما يحتاج مالا أرسل إلى ساروخ الكاتب يكتب له ببيع ما يريده حتى كانت نهايته في إفلاس أسرته بعد خير وفير .

نشعر بتعاطف المؤلف مع عبد العزيز ،الذي انبهر بهذه الحلقات التي أخذته إلى عالم رقيق شفيف ، ونورانى جميل ، يعيش معه لذاذة النشوة والحبور ،يصور هذا العالم بمنظوره متتبعا حركة النفس الداخلية لهذا الطفل المنتشي الناقد لما يرى مع تفتح فترة الشباب ، صاحبها نضج جنسي جعله يشعر بقشعريرة باحتضان الحاجة شوق له ، ثم يتلذذ لرؤية أثداء صباح ابنة الخابزة ، فيتتبعها في حجرة مظلمة " حول عرى خصرها وضمها إليه بقوة ، أنطرح رأسها إلى الخلف ...وسقط إناء الدقيق الفارغ من يدها الممدودة على آخرها ...ثدياها تحت أنف عبد العزيز بيده الأخرى، خلع عنها قميصها تماما ...هزت رأسها لتخلصه من طوق القميص، سقط مكتوما على الأرض ، مرغ عبد العزيز وجهه بقوة في طراوة ثديها، ورأسها مطروح للخلف ، وهوى بكلتا ذراعيه يضم جسدها العارى إليه ، وهي تتملص من يده كالسمكة ، اعتصر خصرها حتى انثنت ساقاها ، ورقد عليها مفترشا جسدها العارى على قميصها الملقى على الأرض،يمرغ وجهه في صدرها، ويعضها كقط مسعور في شفتيها في رقبتها، وهي تتملص بقوة وسط اضطراب الأنفاس ..." ص 76.

يحب سميرة حبا صادقا عفيفا ،يتتبع خطواتها عندما تأتى للخبيز ، يتتبعها نائمة مع النساء في طنطا ، يقترب منها ، يقبلها قبلة برئية يعقبها بكاء ، بعدما " ضمها إليه طاوعه جسدها النائم ، وضع رأسها على ذراعه وضمها إليه أكثر ، ملتصقة به تماما بشغف عميق ، مدّ كفه ، تحسس بطنها العارى الطرى ، دقات قلبه تسرع ، قرب وجهه من وجهها ليقبلها ، ثم فجأة فتح عينيه كانت تنظر إليه بثبات والدموع تنهمر من عيونها " ص 174.

وبعد ذلك يأتي شعوره اتجاهها فيه الحسرة والألم لحب بريء انتهي على غير ما كان يتمناه ،لقد تزوجت وأنجبت وعاشت حياة هادئة مطمئنة لرضاها بواقعها وبزوجها ، أما عبد العزيز – الذي نرى فيه كثيرا من صفات المؤلف مثقف رافض لواقع مشعوذ – نظر إلى الدنيا بمنظار الفنان الذي يندهش إعجابا بحركة الواقع النورانى ، بما فيه من الذكر وتطويح الرؤوس ،واحتفالات الخبيز ، والرحلة إلى السيد البدوى ، وبعدها تنكشف أمامه الحقائق فيرفضها ،وتنتهي الرواية برؤيتها ومعها ابنها تحمله على كتفها ، يرحب بها وتعبر عن شوقها له ، وترحل - في عالم القصة - مستعجلة تعبيرا عن رحيلها ، دون أن يشبع فراغه الروحى والوجدانى منها ، يخرج معها يودعها، لتقص لها حكايات ساذجة تعكس فهمها للحياة وراحة ذهنها (تربى البهائم معيز وخرفان وجاموس ، البقرة التي رأتها راقدة فظنت أنها ميتة ، صرخت واجتمع حولها الناس ، ابنها الذي ألبسته الطوق الحديد كى يعيش...إلخ ص 223: 222.) وبعدما يوصلها ينحرف نحو المقهي منهيا الرواية معبرا عن تطور إيقاع الحياة ، ونمو وعى الفلاح المصري في اهتمامه بسماع النشرات ومتابعة أحداث الواقع ، لتتوازى هذه الحركة مع تطور وعى عبد العزيز ، ولذا " انغمس فيهم في قلبه مثل ما في قلوبهم من المرارة والغضب والألم تندى جبينه بالعرق وهو لا يكف عن الهدير بالكلام ، امتدت يد بالجوزة إليه جذب نفسا عميقا .... داخ وسعل لكنه لم يتوقف " ص 235.

-2-لم تبنِ الأحداث بطريقة سردية تقوم على التتابع المنطقى ، وإن اتبع فيها التسلسل كما ورد في عناوين فصول الرواية (الحضرة – الخبيز – السفر – الخدمة – الليلة الكبيرة – الوداع – الطريق) ،ولكنه اتخذت بناءَ يُطْلق عليه البناء المتزامن للحدث ،وفي هذا الشكل البنائى، يبدو السارد وكأنه ينسج الحدث في التو/ الآن الذي يقوم فيه القارئ بعملية القراءة،

فنستشف من رواية الأحداث أن الراوي لا يعرف ما سيحدث، وأنه يتلقى الحدث بعين، ويبثه للقارئ بالعين الأخرى "والبناء المتزامن للحدث نوعان : البسيط وهو الخاص بالقارئ الذي يجهل ما سيحدث، مثله في ذلك مثل الشخصية، والمركب وهو ذلك الخاص بالقارئ الذي يشارك الراوي معرفة ما سيحدث وعندئذ يترقب بشغف اللحظة التي ستعرف فيها الشخصية"(209).

فالبناء المتزامن- هنا- من النوع الأول ، حيث يعرض الكاتب الأحداث بعين الطفل عبد العزيز بن الحاج كريم، وإن شارك القارئ الشخصية في معرفة ما سيحدث ولكن لا يمكن ـ أيضا ـ أن يتوقع الحدث، فالرواية تروى لمجموعة من الدراويش في استعدادهم لزيارة مولد السيد البدوي وفيها يتوازى نمو وعى البطل من ناحية، وحركة الجماعة من ناحية أخرى، ويأتي هذا النمو متوازيا واضمحلال حركة الجماعة ، لتنتهي الرواية والأحداث بمرض الحاج كريم (كبير هذه الجماعة) وتمرد عبد العزيز (البطل) على تصرفات (هذه الجماعة)، في البداية نراه منتظراً مباهج المساء في (الحضرة) حيث لقاء هذه الجماعة بعد تعب النهار الشاق "يلبد الولد في جنب أبيه يستمع التسابيح، كلمات مبهمة لا يدرك سرها، لكنها مفاتيح تفجر في خياله تصورات هائلة عن رجال ليسوا كالرجال" (الرواية ص 4) لأنهم محاطون بهالة من الجلال في تصور الطفل والناس السذج أمثالهم ، وفي تصورهم للحياة حيث الإيمان بأولياء الله الصالحين، وبذل ما يملكون من أجل زيارة أضرحتهم، وها هو والده الحاج كريم يبيع لساروخ قراريط من أرضه كل عام من أجل زيارة مولد السيد البدوى. لقد أعجب الطفل بهذا الجمع وفلسفتهم السذاجة للدين والحياة، وانتظرهم كل مساء في دوار أبيه" كثيرون هم كل منهم عالم بذاته، عالم حبيب ينتظره الولد عبد العزيز كل مساء، يشرب حديثهم بنهم لا يهدأ، شيء ما يجمعهم في مودة وثيقة عميقة ..

209- انريكى اندرسون إمبرت : القصة القصيرة، النظرية والتقنية ـ ترجمة على إبراهيم، مراجعة د. صلاح فضل، ط المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1999، ص142 : 143.

هناك الصحاب وحكايات اللقاءات المتباعدة العامرة بالحب العظيم، وهنالك الأماكن الغريبة والمزارات المهولة التي تستحق أن تشد إليها الرحال، مقابر الأولياء والصالحين في المدائن الكبيرة .. حينئذ يتخلق وراء عالم الحياة اليومية المحدودة، عالم آخر رائع لا نهائي يفجر الأشواق، ويزحم القلب بالوجد " الرواية ص 12.

ويعجب الطفل بالعايق ونكاته وسخافاته ومغامراته مع عشيقته (الجازية) التي تنتظره في المولد، ليقضى معها حاجته، رغم معارضة ذلك للدين، يسمع قصصهم فيلذ لسمعها، ويسعد لطرافتها وغرابتها (منها قصة الشيخ الذي رمى بزجاجة الكوكاكولا بعد شربها فتقافزت حتى ثبتت على قضيب السكك الحديدية، فانهال عليه الناس بالأموال، طالبين منه البركات والدعاء) .. الخ.

نعيش مع الطفل الذي يروى الكاتب بعينيه ، وكأنه يبصر بعين ويروى بالأخرى لنشعر معه باللذاذة تارة، والخيبة مرة، فنراه يتسلل إلى الغرفة الداخلية التي بها صندوق مملوء بكتب صفراء الأوراق منمنمة الكتابة، يتجاسر وهو خائف مرتعب، ويخرج من الصندوق كتابا يبسطه أمام عينيه، ويتأمل تلك النمنمات المرصوصة في دأب .. ولا يفلح في استكناه الكلمات (الرواية ص 21.)، يضيع لبه مع الهتافات (مدد يا سيدى سليم يا عراقى .. مدد يا بنت الحسين .. يا نفيسة الدارين ـ شئت ولبينا يا سلطان .. إلخ).

ولكن وعى الطفل يبدأ في التغير مع فترة الشباب، لتتعرى أمامه بعض الثوابت كإيمانه بقداسة أبيه وأمه، ليشهد عند استيقاظه الأم في قميص شفاف، تصب على جسد والده الماء. يدفعه ذلك إلى التربص بصباح بنت الخابزة ،إن هذا الموقف يوحى بابتعاد الابن عن عالم والده ورفاقه، هذا العالم كما تصوره (نوراينا)، ولكن سقوط صورة الأب وهؤلاء الجماعة كالعايق وتطور الحياة كان وراء تغير موقفه وبذلك "يكشف تسلسل الأحداث برمته عن نفور متزايد باستمرار من أصول التقاليد التي بنيت عليها هذه الطقوس والاحتفالات،

ومن خلال رواية القصة لتبدلات مواقف الفتى إزاء قريته ووالده، وإزاء القيم التي تجسدها مجموعة الدراويش .. وعلى هذا الأساس يمكن رؤية الرواية برمتها على أنها نظرة من الداخل لعملية تغيير طويلة وصعبة في كثير من الأحيان، وكمواجهة بين المفاهيم الشعبية للدين والخرافات السائدة ضمن تركيبة القرية من جهة وبين سمات العالم المتغير في الخارج، كما تتجلى في حياة المدينة والتعليم المعاصر من جهة أخرى"(210) ليصل الوعى ذروته في معارضة هذه القيم في قوله في سخرية : زوارك يا سيد .. كل نطع وأخوه .. أمم من غير عقل .. من غير تفكير .. أمم بتدوس زى البهايم ص116 مش عارفين رايحين فين، مش عارفين جايين منين ص118.

-3-وجاء بناء الأحداث وإن جاء بناء طرديا ، يبدأ بتجمع الدراويش واحتفالاتهم المتعددة ، وينتهي بتبددهم ، ولكن هذا البناء جاء في صورة تعتمد على التداعى الحر، الذي يتنافي والمعرفة المسبقة للأحداث من جهة القارئ والشخصية نفسها "الأخبار عن مولد السيد البدوى يستدعى مولد سليم العراقى وحياته، والأخير يستدعى مولد السيدة نفيسة، كيف يتم إعلام الحاج كريم عن طريق خطاب .. وكل مولد يستدعى ما يفعله الحاج كريم في هذا المولد"(211).

و هناك ملمح فني تثرى بنية النص يُطْلق عليه اتفاق القصّ Narrative Contract : ونقصد بهذا الملمح اعتماد العمل القصصي على عناصر ثابتة ،وعلى عناصر أخرى غير ثابتة : توزيع أقسام الحبكة ،وإقامة التوازن بين الوصف والحوار والسرد ، وتنظيم المتواليات القصصية من خلال التكرار أو التناوب أو التضاد ....إلخ .

210 - روجر آلن : الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ط المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م. ص 230.
211 - د. محمد بدوى :الرواية الجديدة في مصر . ص39، وراجع الرواية ص30 : 35.

ولكن هذه العناصر لا تكفي وحدها لخلق عمل فني قصصي متماسك ، بل تحتاج الرواية إلى شبكة علاقات داخلية وخارجية ، صريحة أو ضمنية ، تقوم بين الكاتب والقارئ المحتمل ، وبين الراوي والمروى له .

كلّ حكاية إذاً تفترض اتفاقا بين طرفين على بنود معينة ، تبدأ بتعيين الراوي والمروى له ، وتنتهي بعلاقة الحكاية الحقيقية ، ولا تجرى الحكايات كلها وفق هذا العقد الصريح ،ولكنها كلها تفترض منه ولو ضمنا ،وإذا كانت الحكاية المكتوبة لا تملك إمكانية الحوار المباشر كالحكاية الشفهية فإنها تعقد اتفاقهامع القارئ ضمنا من خلال ما يمكن أن نسميه قواعد الكتابة الخاصة بكل نوع أدبي (212).

وهذا الملمح الفني يرتبط بالإقناع الفني فالكاتب في كل فصل من روايته يقنعنا فنيا بمجرياته الفنية ، الفصل الأول الحضرة نجد جو الابتهالات والذكر ، وعبق روحانيات الذكر ،الولد عبد العزيز يترقب هذه اللقاءات ، اللقاءات فيها البهجة والسعادة " أصبح الذكر جنونا ، محمد كامل في الوسط طائر الذراعين ، يصفق بقوة وفي إيقاع سريع محموم ، السنهوتى يصب في السبب روحا مجنونة طار غطاء رأسه وطارت خصلات شعره السوداء ..نبحات صادرة من قلوب عشرات الذاكرين معا على الإيقاع تصك الحيطان ، ضربات الأقدام في الأرض تهز القرية من جذورها صفان من الأجساد المتصببة بالعرق يميلون معا يلتوون معا يستقيمون معا ، ينهضون معا في نسق مزلزل لا يختل ، امرأة السنهوتى تضرب قلب الدف بكف سوداء ضخمة ..ليس في الدنيا سوى صوت الدف والسبسب ونبحات صدور الذاكرين ودق أقدامهم ، صوت جبار يسحق .. كل قلب .." الرواية ص 43.

212- راجع : د. لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية . ص 12.

ونستمع الأناشيد الدينية والاحتفالات الكبيرة بقدوم الشيخ الذي يحل القرية كل عام ، يستقبلونه استقبال الأولياء الصالحين ، يذبحون أمامه الذبائح ، ينتظرون منه نظرة رضا ، يقيمون الموالد كل يوم احتفاء به ،وفي نهاية يكون الاستعداد للسفر ، السفر يستلزم الخبيز

وكان هذا في الفصل الثانى ، يصوره الكاتب تصويرا دقيقا ، وخبيز السيد البدوى يشارك فيها نساء البلد بركة وحبا (أم عبد العزيز وزوجة الحاج كريم الأخرى ، رشيدة بنت الحاج كريم ، الشيخة زينب ابنة المأذون ،الحاجة شوق ، الجازية زوجة العايق ، زوجة محمد كامل ، زوجة عمر فرهود ،أم صباح الأجيرة وابنتها ...إلخ) وكانت أم عبد العزيز هي المديرة لهذا الحدث ، وبعدها كان السفر ووصف موكب الانطلاق بعد التجمع وركوب القطار، وحمل عمر فرهود للصندوق الذي به المقرقشات على ظهر بعيره ، وفي طنطا كانت الخدمة ليصف لنا لأحياء طنطا (شارع البحر ، شارع الخان ، شارع السكة الجديدة ، ميدان البلدية ، سوق النخاسين ...إلخ) لنرى حركة الحياة وتكدس الناس في اللوكاندات المتواضعة المستوى ، التي يتفجر منها رائحة بها من الزهامة التي تثير التقزز ....إلخ .وبعدها الليلة الكبيرة ، ثم الوداع ليسرى المرض في جسد الحاج كريم ، يصحبه تخلخل أفراد الجماعة بالمرض (عباس ، المستكاوى ، وعلى خليل) وتهدم الجسم للعجز والكبر (كالشركسى النجار، ومحمد كامل) أو للموت (كعلى خليل) لقد ارتبط بهم الحاج كريم وجاء تشتتهم متواكبا مع مرضه ،ونهايته ، فالمرء يعيش حياته مع أبناء جيله ، وبعدهم يكون الموات ، حتى ولو لم يكن الموت موتا عضويا " إخوان الطريق شواهد العمر ، تحت عيونهم أشرقت شموس أيامه ،وغربت ، معهم ضحك ، وبينهم بكى ، اليوم هم حوله في بلائه العظيم قلبه ذبيح " ص 204.

-4-لم ينظر النقد الحديث إلى تصنيف الشخصية من حيث وجودها السردى من منظور نوعى : (شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية) بل ينظر إليها من منظور كمى (كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها) انطلاقا من منظور اللسانين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأي تودوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية ، بناء على ذلك لو نظرنا إلى رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم يمكن تقسيمها كالآتي :

شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية :

1- الحاج كريم .2 – عبد العزيز ابنه .

شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة :

1- سميرة.2 – أم عبد العزيز .

شخصيات تحتل مساحة أقل وليس له تأثير فاعل في الأحداث :(أحمد بدوى، وعمر فرهود الجمال ، وروايح ، وعلى خليل ، ومحمد العايق ، وسليم الشركسى النجار ، والعراقي الأطرش ، ومحمد كامل...) المتولي ساروخ ، حسن أفندي ، الشيخ عباس ،السنهوتى ، زوجة السنهوتى ، زوجة الحاج كريم (الثانية) ، أم عبد العزيز ، رشيدة ، الشيخة زينب بنت المأذون ، الحاجة شوق زوجة أحمد بدوى ، عوض الله ابنهما ، زوجة عمر فرهود ، أم رشيدة ، أم صباح ، زوج رشيدة ، رشيدة ، سميرة ، المستكاوى ، الست أم طلعت ، عبد العال الحامولي، زوجته ، ولداه . أبو جريدة

شخصيات لم تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى : الجازية : شاهدها الحاج كريم ومن بعده ابنه عبد العزيز في علاقة آثمة مع العايق، المرأة التي تزوجها أبو الحاج كريم من الشرقية عندما ماتت طار النعش بها ، وعملوا لها مقاما يزار. عوض الله ابن أحمد بدوى ، فاطمة زوجة محمد كامل التي طلقها ،زوج رشيدة ابنة الحاج كريم .

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى :

تواصل :علاقة الحاج كريم مع أصحابه الدراويش (محمد كامل ، أحمد بدوى، أحمد بدوى وعمر فرهود الجمال ، على خليل ، محمد العايق ، وسليم الشركسى النجار ، والعراقي الأطرش ، ومحمد كامل، ومحمد الجمل ، وأبو جريدة ، والشيخ عباس ، والسنهوتى ، محمد الجمل)

رغبة : العلاقة بين العايق والجازية ، والعلاقة بين عبد العزيز وسميرة والعلاقة بين الحاج كريم والحاجة شوق والحاج كريم وأم طلعت .

مشاركة : الحاج كريم والدراويش مع شيخ الطريقة الذي يزورونهم كل عام، وسعداوى مع عبد العزيز حين عرض عليه شراء الجاموسة التي سقطت في الماء وانكسرت .

نفور : الدراويش وعبد العزيز والحاج كريم من الجازية (التي يربطها بالعايق علاقة منحرفة ، وروايح زوجة العايق لأنها لصة)

وقد جاء وصفه للشخصيات امتدادا للرواية التقليدية ، فالحاج كريم طيب ودود كريم ، يرق قلبه للذكر ولزيارة الأولياء والتبرك بهم ، في النهار عمل جاد وجهد جهيد في حقله، وفي الليل ولى من الأولياء وكبير الدراويش ، يستضيفهم في ديوانه ، ويبذل بسخاء عليهم ،حتى أنه باع أرضه تضحية لهذا النشاط ، علاقته بالناس علاقة طيبة قوامها الحب والاحترام ،

وإن لم يمنع ذلك أن تكون له نزوة محدودة في ولعه بجمال الحاجة شوق وجمال أم طلعت،وعبد العزيز طفل واعٍ ينمو وعيه مع نضجه عقليا وجسديا وفكريا، يتحول انبهاره بحلقات الذكر وزيارة الأولياء إلى رفض تام لهذه السلوكيات،التي يبطن أصحابها غير ما يظهرون ،ويمارسون سلوكيات ساقطة من أجل أهوائهم سوى في معيشتهم في بيت الخدمة ، حيث تكدس الساكنين، وطهي الطعام في صورة دسمة تبعث التقزز والغثيان ، وفي ممارستهم طقوس الزيارة يتدافعون ويصدر منهم الألفاظ غير اللائقة ، بل نجد لبعضم تصرفات لا تصدر من رجل على هامش التدين كالعائق المتزوج من روايح (اللصة) وعاشق الجازية التي تتبعه في الموالد لغرض جنسي رخيص ، والشيخ عباس الذي يحلل الحشيش بحجة أن القرآن قد حرّم الخمر ، ولم نجد فيه عن تحريم الحشيش..إلخ ، ونرى نمو بنيانه الجسدي فيتلهف إلى مواضع الإغراء في النساء ويحاول الاعتداء على أم صباح الخابزة ،ويحاول القرب من سميرة في بيت الخدمة ، ويضيع لبه وهو يتأمل في صدور ونحور النساء المتبرجات في المدينة ،ويتحسر على ضياع ثروة أبيه ولكن لا يقنط فيساير الحياة ، ويتقبل الوضع ، ويحاول ردّ زوجة أبيه عن ترك البيت ،ويظهر رجل البيت بعد أبيه ، ووصف باقي الشخصيات وصف مجملا "أحمد بدوى وجهة المستدير الطفلي المتورد الوجنات، الضيق العيون، المبتسم دائما، وعلى خليل ..أكرش نحيل الكتفين والذراعين، هضيم الوجه، شاحب لا يتكلم إلا قليلا ولا يطلق الضحك، إنما يبتسم في هدوء .. ومحمد كامل الطويل الأسمر العريض المنكبين . وخط الشيب رأسه ولم يعقب بعد خلف، والعراقي الأطرش الذي لا يسمع ولا يتكلم، وكل صلته بالحياة عينان حادتان سريعتان يعرف بهما الكلمات

وهي تتكور على الشفاه .. ومحمد العايق الدقيق الجرم ذو اليدين الناصعتين، الأنيق الفاتح ـ دائما بالعطر، زير النساء وزوج اللصة روايح، وعمر فرهود الجمال ..وسليم الشركسي النجار، ثمالة أسرة أتلف أدمغتها جنون غريب، يجلس ساكنا لا يتكلم، إنما يعلق على ما يقال ساخطا أو يضحك راضيا .." (213).

-5-وقد لعبت اللغة دورا في بنية النص ، فالأدب تعبير جميل أداته الكلمة ، الكلمة هي التي تصوغ الحدث ، وهي التي ترسم معالم الشخصيات، وهي التي تبنى الزمن ، وتصنع المكان ، وقد تماشت صياغة الكاتب مع نسيج القص ، فقد صور الكاتب عالم هؤلاء الدراويش في روحانياته ، في سقطاته ، في تجلياته الروحية ، التي يتجاور بجانبها نزواتهم وأخطائهم ، فلا نرى روحانيات مطلقة ، ولا سقوطا مزلزلا ، فالحياة يتجاور فيها الأضداد والمتناقضات ،وقد نسجت اللغة الفضاء النصي للراوية في أبوابها السبعة ليتماشى إيقاع النص مع الحدث ، ففي الفصل الأول الحضرة ، تصور لغة الكاتب لالتقاء هؤلاء الإخوان في ليلتي الاثنين والخميس حيث إنشاد الأناشيد الدينية والأذكار من محمد كامل وأحمد بدوى لصوتها الندى ، وتكثر الأشعار الى تقطر شجنا ، وتتغنى بالذكر والذات الإلهية والشوق إلى زيارة الأولياء ، منها أبيات من الوسيله :

بمحمد بن الفضل معروف السنا ليث الأفاضل والأماجد والندا

يا رب نور قلبه وطريقـــه واجعله في يوم الميعاد لنا يدا

213 - عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة ص11 : 12.

ومنه ترنـهم بذكر زيارتـهم للسيد البدوى :

يا راحليين ليمه باياد شوقتمو يوم الرحيل فؤادى

ومنه إنشاد أحمد بدوى من الوسلة :

يا نفس لا تقنطي من ذلة عظمت إن الكبائر في الغفران كاللمم

يا لا ئمى في الهوى العذرى معذرة منى إليك ولو انصفت لم تلم

وقد صورت اللغة بطء الأحداث في الفصل الثاني (الخبيز) بطيئا متماشيا مع حركة الحدث ،وقد استخدم الوصف الطويل الذي من خلاله يجسد الحدث أمامنا وصفا دقيقا مثل قوله " جلست أم عبد العزيز وسط غرفة المعاش وحولها شوالى اللبن ، تلك الأواني المخروطية من الفخار التي يشخب فيها سيال اللبن من أخلاف البهائم ، بدأت تنتقى الشوالى التي حلب فيها اللبن من يومين أو ثلاثة تلك التي تتكون على وجهها طبقة كثيفة مختومة من القشدة ....بمهارة فائقة وخفة بدأت تجمع القشدة من على الشوالى المختومة ، وتلقى بها في برام الفخار ، وعبد العزيز جالس على قفص مقلوب وجهه بين كفيه والبنات في حلقة حولها يتأملنها ويتعلمن منها ..." ص 55.

هذا الإيقاع البطىء نجده في فصل الخدمة والليلة الكبيرة، حيث الحياة الرتيبة في بيوت استأجروها في طنطا ، بيوت تنز بالرطوبة ، يتكدس فيها الزائرون في صورة مقززة ، رائحة الأكل الدسم والسمن والزيت وصوت البوابير يجعل المكان ثقيلا وكئيبا ، لقد صورت لغة الكاتب هذا الجو منه قوله " أكداس من الأحذية والبلغ والشباشب والقباقيب ، شوهاء متقلصة الجلد ، متزاحمة متراكبة تتوالى ملامحها في تعب متقوسة النعال ،أكداس بلا نظام ،

وهو جالس القرفصاء – عبد العزيز – يحتضن ساقيه ويريح خده على ركبتيه ، البلاط ممتد تحت الأقدام ....طراز أصيل من القذارة ، البلاطات متخلعة من الأرضية طافية تمتد تحت دوس الأقدام ، ربما تحتها الآن صراصير وخنافس تبرق عيونها في الظلمة الحالكة ... في المطبخ البوابير واقفة واحدا وراء الآخر يحملون على رؤوسهم حلل الطبيخ السوداء ....رائحة الطبيخ والدسامة ، يكاد عبد العزيز أن يقئ ، البوابير تئز في صبر كأنما يقرأون دلائل الخيرات ، لكن بلا حياة ولا نغم ....منحنيات على الحلل يكشفنها ويدسسن وجوههن في البخار ، وتولج المغارف في الحلل وتخرج وفيها المرق ....إلخ : ص 152:150.

2) سأهبك مدينة أخرى (لأحمد إبراهيم الفقيه)

-1-خليل الإمام بطل ثلاثية الفقيه (سأهبك مدينة أخرى ، هذه تخوم مملكتي ، نفق تضيئه امرأة واحدة) يفتقد الانسجام مع واقعه لتردى القيم ، وتغير الزمن ، لذا يشعر بأنه يعيش في زمن غير زمنه ، يترقب مجيء الزمن الذي لا يأتي ، زمن يسود فيه الصفاء والنقاء والحب والجمال ، ويظل خليل الإمام متأزما في حالة مرضية ، هاربا من واقعه من بداية الثلاثية حتى نهايتها ، وفي النهاية يعترف بفشله وسقوطه ، وقد اتخذ هروب خليل الإمام من واقعه وانتظاره الزمن الذي لا يأتي ثلاث صور :

الإبحار في زمن الماضي في رواية (سأهبك مدينة أخرى).

الرحيل في حلم طويل إلى مدينة مثالية في رواية (هذه تخوم مملكتي).

الحلم بقصة حب تغسل أدران النفس في رواية(نفق تضيئه امرأة واحدة).

تبدأ رواية (سأهبك مدينة أخرى) وقد وصلت نفسية خليل الإمام قمة تأزمها ، وانسلاخها عن واقعها ، لقد عاش حياته فترتين : زمن مضى مازالت ذكراه ندية عطرة ، حيث المشاعر النضرة والإقبال على الحياة ، وزمن حاضر أورثه السقم والمرض ، ولذا ينتظر زمنا آخر لا يأتي ، زمن فيه الإشراق والجمال ، ينتشله من رمضاء الواقع الذي يحرقه ، ليجد نفسه في صحراء قاحلة وحيدا ، تحلق فوق رأسه طيور مفزعة ، يقول الكاتب واصفا الحالة النفسية لخليل الإمام التي تروى الأحداث على لسانه " مفازة من الرمال الحمراء ، تحرقها شمس تقف دون حراك ، وسط سماء لها لون الرصاص ،أتمدد نائما في سريرى ،

وأنا أسير عبر الأرض المحروقة تائها عن الظل والماء ، ينبثق فوق رأسي طائر يخفق بجناحيه الأسودين ، أركض لاهثا كي احتمى بظله ، ...ألاحق ظله الهارب ، يواصل الطائر حركته الدائرة حول عين الشمس ،أتقلب في سريري ....يأكل الطائر عين الشمس ، ويطوى الأرض تحت جناحيه ،وأسقط فوق الصحراء ميتا "(214)

لقد بلغ به المرض مرحلة الهلوسة ، وتصور الأوهام ، فيتخيل طائرا مخيفا ينقض على الكون يأكل قرص الشمس ، ويتركه في هذه الصحراء القاحلة ، ليتمدد على سريره بعيدا عن مواجهة هذا الواقع منعزلا منطويا على نفسه ، فتزداد أزمته النفسية تأزما كما يقول " لن تنتهي إلا عندما اهتدى إلى منبع الماء المدفون تحت الرمال " (215)وأصبحت جملة (كأنك لا تعيش معنا)لازمة ترددها زوجته ،لأنه يعيش معها ومع واقعه بجسده فقط ، ولم تعد حياته سوى انتظار لزمن لا يأتي "أصبحت أكره أن أعيش معهم وأرى أن حياتي مجرد انتظار، لزمن يرفض المجيء ،فأهرب إلى الزمن الذي مضى أبحث عن فسحة شهيق وزفير " (216).هذه هي حالة خليل الإمام الأستاذ لمادة اللغة الإنجليزية ،أخذ يتغيب عن عمله ، ولم يعتن بإعداد دروسه ،في تدريس مادة اللغة الإنجليزية ،لأنه يرى أن هذا العمل " عمل زائد عن الحاجة ، لانفع منه ولا ضرر له ، وما هذه اللغة التي أولى تدريسها إلا لغة إضافية ، لا جدوى منها ولا حاجة لأحد بها " (217).

214- أحمد إبراهيم الفقيه:سأهبك مدينة أخرى،ط رياض الريس للكتب لندن قبرص ط1 عام 1991 ص 7.

215- م . نفسه ص 8.

216- م . نفسه نفس الصفحة .

217- م . نفسه نفس الصفحة ، وقد صدر قرار اللجنة الشعبية لأمانة التعليم يوم 1985/5/1 م بإلغاء مادة اللغة الإنجليزية من مراحل التعليم ، وكان ذلك ردا على ضرب أمريكا لليبيا يوم 1985/4/15م بعد إدانتهم في قضية لوكربى ،وأعتقد أن الفقيه هنا كمثقف حصل على الدكتوراه من جامعة أدنبرة في الرواية الحديثة يعرف قيمة تعلم اللغات الأجنبية ، فمن أسباب أزمة خليل الإمام تهميش عمله في الجامعة ، فالكاتب يعارض في مواربة لولائه لنظام القذافي ، فقد عمل مستشارا ثقافيا لليبيا في أكثر من سفارة .

هذه الرؤية العبثية التي تشك في جدوى كل شيء في الحياة مهما كانت قيمته تعكس لنا ما يمور في نفسية خليل الإمام وأسباب اتخاذه موقفا من واقعه الذي همشه وأضاعه ، فتدريس لغة أجنبية نطلع بها على فكر غيرنا كمٌّ زائد لاقيمة له ، ولا جدوى منه .

-2-تبدأ الرواية من نهايتها على طريقة الفلاش باك ، ولكن تسير الأحداث بعد ذلك سيرا طرديا ، فخليل أستاذ الجامعة قد حصل فعلا على الدكتوراه ويزاول عمله الذي أصيب بشلل فتوقف بحجة لا جدوى من تدريس لغة أجنبية ، تزوج وأخذ حصة أبيه من الميراث ،وقايض به بشقة في الدور الرابع بالقرب من الجامعة ، كل هذه تمائم وتعويذات للتآلف والانسجام مع الواقع ، ولكنه كان انسجاما ظاهريا لذا " بدا كل شيء يتقوض وينهار ، عندما صرت أسمع طرقا على باب البيت أثناء الليل ،أقوم مفزوعا من نومى ،أسأل من وراء الباب ، فلا أسمع ردا ، وأفتحه فلا أجد أحدا " (218) .

اضطراب خليل الإمام يصور لنا عدم التوافق والانسجام ، وهذه الحالة من الاضطراب يطلق عليها علماء النفس اضطراب الإدراك Imperception الذي " يعتبر أحد أعراض الاضطرابات أو الأمراض النفسية ، وينجم عنها ،كإدراك أشياء لا وجود لها في الواقع الفعلى ، مثل الهلاوس ....ففي حالة الهلوسة يحس الفرد أحاسيس ليست لها تنبيهات خارجية حقيقية ،كأن يحس المريض بأن شخصا يناديه أو يحدثه ،وهو في هذه الحالة يراه ويسمع صوته ويتلقى عنه ...ويكون المريض في مثل هذه الحالات مصدقا لكل ما يحس به " (219).

[218]- م . نفسه ص 5.

[219]- راجع : د . فرج عبد القادر طه ، ود. شاكر عطية قنديل ، ود. حسين عبد القادر محمد ، والعميد مصطفي كامل عبد الفتاح : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ط.1 دار سعاد الصباح عام 1993م ص94.

أراد خليل الإمام أن يهرب من هذه الكوابيس التي تكتم أنفاسه وتؤرق حياته ، فاستعاض عن هذا الزمن الذي لا يريد أن يأتي بالزمن الماضي ، حيث رحلته إلى اسكتلندا للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة أدنبرة ، وهنا يستحضر رحلته الماضية إلى اسكتلندا،وفي حياة أحمد الفقيه هذا الحدث ، فقد سافر إلى اسكتلندا وحصل على الدكتوراه من جامعتها محققا أمل والده ، وقد أملى هذا التشابه بين هذه الرواية وحياة الفقيه إلى وصف هذه الرواية بالسيرة الذاتية ، لا كعمل روائي تخيلي ، وقد رد أحمد الفقيه على هذا الاتهام بالرفض لكنه قال "كل قصة كتبتها فيها شيء من نفسي،دون أن تكون فصلا من حياتي " (220).

فالكاتب لا يعيش في عالم برزخي ، وشخصياته ليسوا مقطوعي الصلة عن عالم الواقع ، وفي الوقت نفسه ليس الفن استنساخا للواقع ،أو صورة كربونية له ، فشخصيات الكاتب لهل جذور في الواقع وإن نفخ فيها الفنان من روح الفن ، لذا نرى في شخصية خليل الإمام صفات كثيرة من صفات شخصية الكاتب ، ولكن ليست هي ،إنها شخصيات فنية وإن كان لها جذور في الواقع ، وفي هذا يقول إنريكى أندرسون إمبرت " علينا ألا نبالغ في وضع الفروق بين الشخصية المتخيلة والشخص العادي ، فالكاتب هو شخص فعلى من عالم الواقع ، يقوم بإبداع شخصياته على رسمه هو ،إنه يراقب نفسه ويراقب الجيران ، ويجمع هذه الملاحظات ، ثم يتصور شخصياته مثله ومثل جيرانه ،وأيا كانت درجة الخيال عند المؤلف فلا يمكن التخلي عن طبيعته الإنسانية " (221).

إننا نلمح الأديب وراء عمله الفني ، ونشعر بنبضه في خفقات شخصياته ، ولكن من الخطأ الجزم بأحكام قاطعة كتطابق شخصية البطل مع شخصية صاحبه ، فهذا مجاله السيرة الذاتية ، وفي هذا يقول د. عبد الملك مرتاض " أي قارئ مستنير يدرك أن المؤلف متخفٍ وراء السرد ، فهو حاضر بقوة ،

220- راجع : د. الهادي عبد العالي حنيش : مقال بعنوان وجها لوجه - مجلة العربي العدد 483 فبراير عام 1999 م . ص 75.

221 - انريكى اندرسون إمبرت : القصة القصيرة النظرية والتقنية ، ترجمة على إبراهيم منوفي ، مراجعة د. صلاح فضل ، ط . المجلس الأعلى للثقافة عام 2000 ص 334.

فهو يشبه المخرج السينمائي ، فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة وكل صوت ....لكن الذي يفهم العمل السينمائي يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات ...أنه هم ، وهم هو ، إن الذهاب إلى القطع بذوبان المؤلف في الشخصية الخيالية للرواية ليس حكما سليما، بحيث يصدق على كل الأطوار السردية " (222) حاول خليل الإمام معالجة نفسه نفسيا متجاوزا أزمته النفسية والفكرية ، وذلك بتذكر رحلته العلمية إلى أدنبرة ، فجاءت هذه الذكرى ندية نضرة جميلة ، يقول " تستطع في قلب الظلام أضواء مدينة بعيدة ،أستعيد مع تراتيل الموج ذكرى تلك الأيام ....حلقة من حلقات زمن بهيج تقوض وانتهي ،أملأ صدري من هواء البحر ،وأنا أحس بشيء من الارتياح ، لأنني منحت ذاكرتي مدينة أخرى ،تهرب إليها ، من قسوة المدن التي تطاردها"(223).

اغتراب الإمام يضرب بجذوره في أعماقه منذ الصبا ، فقد نشأ مكبلا بتقاليد مجتمع أملى عليه عادات وتقاليد ملزمة تحدّ من حريته ، فكونت في أعماق نفسه كبتا وسأما ثقيلين، جعله يعيش منزويا بعيدا عن الواقع ، حتى ولو عايشه تكون هذه المعايشة صورة وتلفيقا ليس إلا ، لذا اعتادت زوجته أن تقول له (كأنك لا تعيش معنا) ومن قبل كانوا يقولون له في اسكتلندا (ما هذا الذي تفعله أيها البدوي ؟!) وقال له لارى (أحد المحاضرين) متهكما منه : لماذا سمحت لوالديك أن ينجباك هناك ؟!) (224) ففي هذه البيئة القاسية التي لا تحفل بالمشاعر والعواطف يكون تحجيم العلاقة بين الرجل والمرأة ، فلا تسمح لهما باللقاء إلا تحت مظلة مؤسسة الزواج الشرعي ،

---

[222]- د . عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 242.

[223] - أحمد الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص 10.

[224]- م . نفسه ص 78.

ربما يؤدى هذا إلى سقوط أحد الطرفين عند أول لقاء بالطرف الآخر ، وهذا ما حدث لخليل الإمام الذي " يحمل ميراث مجتمع ظل لعصور طويلة يخبئ النساء داخل عباءة من التقاليد والقيم المستعارة ، من عصر الحريم والسلاطين باعتبارها مخلوقات هشة ضعيفة ....أعرف أنني سعيت إلى المرأة تلبية لاحتياج إنساني متجاوزاً ، أي موقف فكرى ،أو فلسفي ،أو أخلاقى منها ، احتياج إنساني تصبح معه المرأة شرطا لتحقيق العافية النفسية والجسدية، وكتميمة لطرد أمراض الوحدة والكآبة " (225) إنه يعبر عن جوع عاطفي وجنسى يلهب جسده لذا أصحبت " العلاقات السريعة ....لا تحقق شوقى للالتقاء بالمرأة التي تروى عطش القلب ...إن صديقة واحدة لا تستطيع أن تملأ فراغ هذه الصحراء ، التي تمتد بلا حدود تحت أضلعي " (226) مرجع ذلك كما ذكر هو التربية غير السوية التي فرضت عليها تصنع الحياء في معاملته للمرأة ، ولكن حين تتاح الفرصة تنقلب كل الموازين ، وتضيع كل الحسابات ، يقول " أنقم على نفسي لأنني لم أستطع أن أتجاوز التربية التي أورثتني تكوينا نفسيا ، لا يقوى على إنشاء العلاقات السوية ، وما إن جاءت ليندا حتى أذابت هذا الإحساس ...تحررت من ميراث الخوف الغريزي ، وخرجت من أصداف ...نبع من الماء والضوء تغتسل فيه الروح عارية بمثل ما يغتسل الجسد " (227) ألقى الاغتراب ظلاله على حياة خليل الإمام فكريا وعاطفيا وسقوطا في الرذيلة ،فأخذ يقيس حياته في هذا المجتمع " بالحجر المتدحرج فوق هذه الحقول " (228) فحياته مؤقتة تفتقد النفس الطويل ، لأنه يصعب التصالح مع هذا المجتمع الذي يختلف مع مجتمعه وتربيته ، ولم ينسجم مع هذا المجتمع كما لم ينسجم مع مجتمعه من قبل ، وعندما كانت تداهمه لحظات حرجة كان يقول " لم يبق من الوقت إلا بمقدار ما انتهي من هذه الأوراق " (229)

---

[225]- م . نفسه ص 41.

[226]- م . نفسه ص 13.

[227]- م . نفسه ص 42.

[228]- م. نفسه ص 84.

[229]- م . نفسه نفس الصفحة .

وأدت معيشته في خواء روحي إلى اختيار موضوع لا يتفق وتركيبة النفسية العربية (العنف والجنس في ألف ليلة وليلة) وقد أثر هذا الاختيار على فكره ومنهجهفي الحياة ، يقول " استحضرت عوالم ألف ليلة وليلة ، ونقلتها إلى دارى ، وتسكعت ما بين القرون الوسطى والعصر الحديث ، وبين مدن الشرق ومدن الغرب ،أبحث عن مساحة خالية أقف فيها ،وأضع رايتي فوقها وأقول هذه تخوم دولتي ،فلا أجد سوى الخواء " (230) وأصبحت حياته عبثا لا قيمة لها ، عبر عن ذلك في قوله " أجد هذا الإحساس بالعبث ينسحب على بحثي ، ها هي البطاقات التي تمتلئ بالأزواج الذين ينقمون من عشاق زوجاتهم ...والنساء اللاتي يستدرجن المرأة ثم يقتلونها ، وغير ذلك من أحداث يختلط فيها العشق بالجنس بالموت " (231) رغم أن أستاذه قد أبان له الغرض البعيد من بحثه أن يكون هذا البحث "إضاءة لعبقرية الخيال عند العرب ، وكشفا للحظة الحضارية التي أبدعت هذا النص " (232) ورغم إدراكه ما يريده أستاذه ومحاولته النفاذ من سطح الإثارة والتسلية إلى القضايا الجادة التي يريدها الأستاذ (233) ولكن لم نر ذلك ولم توضحه الرواية لنا اللهم إلا إشارة أستاذه بعلامة (صح) في نهاية الرسالة بعد إنجازها مما يدلل على رضا أستاذه عن بحثه ، وهنا نتساءل : هل عبقرية الخيال عند العرب تتجلى في العنف والجنس وألوان الدعارة والمتعة الجنونية كما فعل الإمام ؟ ! وكما ذكرنا من قبل إن المؤلف يختبأ خلف شخصياته ، ليعبر عمله الفني عن أيدلوجيته وفكره ورؤيته للحياة .

لقد بدأت ألف ليلة وليلة بالقتل وانتهت بإدراك قيمة الحياة عندما تسمو العواطف ، لقد استطاعت شهرزاد أن تكبح جماح شهريار في الانتقام بسماعها أقاصيصها الشائقة كل ليلة ، حتى الفجر ، لتكمل له الليلة التالي حكاية توقفت عند حدث شائق يجعل شهريار ينتظر هذه الحكاية بشغف وتوله ، ويبقيها في النهاية بعدما أنجبت منه ،

230- م . نفسه ص 203.
231- م . نفسه ص 204.
232- م . نفسه ص 84.
233- راجع : م . نفسه ص 85 .

لتصبح محبوبته وأم أبنائه ، ويتغلب الشوق إلى العلم والمعرفة على الخواء الروحي الذي كان يعيشه شهريار ، وهذا على النقيض من البطل الذي لم يستثمر إمكانات توظيف ألف ليلة وليلة بصورته الإيجابية فأخذ منها ما يفق مع ضياع البطل واغترابه ، حيث القتل وحيل النساء ودسائسها ، لقد عاش خليل الإمام متسكعا في شوارع أدنبرة ولندن يبحث عن النساء والسقوط كما أراد ، لإشباع نزواته ، فلم يكن ارتباطه بالمرأة نابعا من دافع فكرى أو فلسفي ،إنما ليروى عطشا دفينا في الأعماق ، ومحاولة للانسجام مع مجتمع يختلف عن مجتمعه فكريا وثقافيا وحضاريا ، سقط خليل الإمام في أول لقاء بالمرأة وكان ذلك مع ليندا، التي اكترى غرفة في بيتها – هي وزوجها دونالد – في الدور الثاني ، وربطته بهذه الأسرة علاقة صداقة ، نجم عنها علاقة غير مشروعة مع ليندا التي اتصفت ب " أنوثتها وثراء عواطفها ... امرأة اللحظات الحميمة ، التي تجيد لغة القلب ، وتدخر في جسمها فاكهة لكل المواسم " (234) .

لقد كان اللقاء بها في مواعيد شبه منتظمة ، تصعد إليه إلى الدور الثاني ، ترتدي له قميصا مثيرا لغرائزه ، ومضمخا بالعطر الشرقي ، سواء في وجود زوجها (دونالد الضعيف جنسيا) أو في غيابه ، وقد أثمرت هذه العلاقة عن طفل غير شرعي (اسمه آدم) لم يستطع ضمه إليه ، وتركه في نهاية الرحلة مناجيا الكون بحبه والاحتفاء به ، بعد ما رفضت عرضه الزواج منه ، إثر ترك دونالد المنزل وملاحظته الخيانة من زوجته مع تيقنه من عدم القدرة على الإنجاب ،وكان له علاقات بنساء أخريات منهن ساندرا التي وصفها بأنها " امرأة مصنوعة من جمر مواقد الفكر ، قادرة على إطلاق الشرارات التي تضيء الذاكرة والوجدان " (235) إضافة إلى مادلين ... وغيرها ، لقد تمتع بهؤلاء النساء جنسيا مع إيقاع الموسيقى المثيرة ، هذا الانحراف دفعه إلى جحود حق والديه وعرفانه بالجميل فيوم موت أبيه كان " مشغولا بالرقص والنبيذ والغناء"

[234] - م . نفسه ص 108.
[235] - م . نفسه ص 107.

لقد نسى تعاليم الشيخ في جامع الباشا ، وتعاليم الأب الذي كان يفرض على أولاده صلاة الفجر حاضرا ، نسى كل هذه التعاليم حتى الصيام لم يتذكره إلا مصادفة ، عندما كان يهاتفه أخوه من طرابلس ، ويكذب عليه ويدعى أنه صائم ، وقد تأثر برأي (لا رى) أستاذ الجامعة الذي ترك هذه المهنة وأنشأ حانة للخمور ، ولولا قوانين البلاد في ليبيا لفعل فعلته .

-3-تدور أحداث الرواية حول رحلة الشرقي إلى الغرب ، وبذلك تعكس لنا صورة للاحتكاك بالمجتمع الغربي ، وقد اتخذ ت علاقة الشرق بالغرب في الرواية العربية مستويات ثلاثة : المستوى الأول لم يستطع الأبطال تحديد الهوية ، ووقعوا في عبثية وغربة واغتراب ، وكان الصراع داخليا ، مما ساعد على فشل مواجهتهم مثل أديب طه حسين ، المستوى الثاني : كانت الهوية غائمة عند البطل لكن المواجهة مع الآخر قد أوقفته على الحقيقة وتحديد الهوية ، ويعلن عنها بشكل غير فني كما في رواية فيينا 60 ليوسف إدريس والحي اللاتيني لسهيل إدريس ، والمستوى الثالث : وجدنا الأبطال يتمتعون بنضج وثقافة تمكنهم من تحديد الهوية، كما في رواية نيويورك 80 ليوسف إدريس ، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح .(236)

وإذا كان اغتراب الإمام قد أدى إلى ضياع هويته ، فلا يعنى ذلك أننا نصنف رواية الفقيه من المستوى الأول ، فأديب طه حسين ، الذي يتفق مع خليل الإمام في رحلتهما إلى الغرب في شيئين (العلم و المتعة الجنسية) ينبهر (أديب) بالحضارة الغربية ، فيعكف على الشراب ، ويتـرك شراب الماء ويسميه (شراب الحمار) ويجرى وراء فرننده خادمة الفندق والفتاة إلين ، وينسى زوجته حميدة ، ويرفض العودة إلى مصر ، لقد أصيب بالجنون والهلوسة ، فتوهم نفسه أنه ألماني يطارده الحلفاء ، فهذا التحول المفاجئ في حياته أدى إلى جنونه (237)

---

236 - راجع : د . محمد نجيب التلاوى : الذات والمهماز (دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية) الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م . ص 45.

237- راجع : د. يوسف نوفل : تجليات الخطاب الأدبى . ط1 دار الشروق عام 1997ص 180.

بيد أن خليل الإمام يحمل في أعماقه لبنات المرض - كما ذكرنا - لا لاصطدامه بالمجتمع الغربي هو المسبب لمرضه ، لذا تغلب إنسان الماضي على إنسان الحاضر ، يقول خليل الإمام " هاربا من إنسان لا أعرف كيف أهرب منه ، لأنه يقيم في دمى ، ويحتل جانبا مظلما من نفسي ، هذا الكائن المجبول من طين السنين العجاف ، ورماد الجحيم المتفجر في حقول الألغام ، وبكاء النساء النائحات في مآتم الموت الفجائي ، هذا الذي يستيقظ بغتة وسط أدغال الروح ، ويفتك بالإنسان الآخر المصنوع من كتب الأدب وأساطير الليل .....الذي يبقى – دائما – ضعيفا وهشا .... لا يقوى على الوقوف مدافعا عن نفسه " (238).

رجوع خليل الإمام في النهاية له دلالته ، في ارتباط البطل بالجذور فـ "العودة إلى الوطن يدل على أن رغبة الانتماء أكبر من مغريات الآخر ، ويعنى عدم الرغبة الضمنية في الطرف الآخر .....فالعودة تعنى وجود هوية لوطن يختلف عن الآخر .... فالعودة تعنى وجود هوية لوطن يختلف عن الآخر اختلافا نوعيا حضاريا " (239) وهذا على خلاف أديب طه حسين .

على الرغم من الجنس ملمح فني يكاد يستقطب روايات احتكاك الشرقي بالغرب ،إلا أن معالجة الكاتب هنا تختلف عن باقي الروايات التي دارت حول رحلة الشرقي إلى الغرب ، فالرواية عكست لنا أن علاقة الغربي في رحلة الشرقي إليه هي علاقته تبعية واستعلاء ، لا علاقة الندية حتى ولو توارى هذا الشعورولم يظهر إلا قليلا ، هذا ما عكسه لنا الكاتب في تهميش البطل وضياعه في المجتمع الغربي ، وفي علاقة خليل مع ليندا ، فقد وجدت ليندا في خليل الإمام الطاقة الجنسية الفائرة التي تطفئ غليها لضعف زوجها (دونالد) جنسيا ، وبالفعل أتى ثمرة اللقاء بمولود أسمكته (آدم) وعندما عرض عليها خليل الإمام الزواج بعد طلاق زوجها (دونالد) لها رفضت ،إنها علاقة مؤقتة تنتهي بانتهاء المصلحة ، فانتهت علاقة ليندا بخليل بانتهاء نزوتها ، وفي الوقت نفسه انتهت علاقة خليل الإمام بالمجتمع بانتهاء حاجته .

238- أحمد الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص 131.
239- د . محمد نجيب التلاوى : الذات والمهماز ص 50.

لم يلجأ الفقيه – كما فعل غيره من الأدباء الذين دارت أعمالهم الروائية حول رحلة الشرقي إلى الغرب – إلى خلق ثنائيات مغالط في فهمها ، كالشرق روحاني ، والغرب مادي ، فليست هناك أحكاما مطلقة ، فالشرق لم يتجرد من المادة ،ولا يمكن أن نصف كل أفراده بالروحانيات ، وفي الوقت نفسه من الإجحاف الحكم على المجتمع الغربي بتجرده من الروحانيات ، حتى ولو كان هذا الشعور عند بعض أفراده ، هذه المغالطة قد ألمح إليها توفيق الحكيم في عصفور من الشرق ، التي تعد من أوائل القصص التي تناولت رحلة الشرقي للغرب ،ألمح إلى أفول هذا الجانب (الروحاني) الذي توهمه إيفان (صديق محسن) حين توهم السعادة الحقيقية في الشرق لروحانياته ، لذا طلب من محسن أن يأخذه معه إلى الشرق ، وكان ردّ محسن عليه " مهلا أيها الصديق ،إن ذلك النبع الذي تريد أن تراه ، وتلك الأنهار التي تريد أن تشرب منها قد تسممت كلها " (240).

إن هذه الثنائيات تقوم على مغالطة وهمية تنبه إليها الطيب صالح في روايته موسم الهجرة إلى الشمال ، فمصطفي سعيد يذهب غازيا للغرب في عقر داره ، لا بقوة السلاح لكن بالجنس ، لقد كان سببا في موت ثلاث نساء وزوجته (جين موريس) ،وانتهت حية مصطفي سعيد بالانتحار لسقوطه في الماديات ، وقد أشار إلى ذلك الطيب صالح إلى عدم مصداقية هذه الفكرة (الشرق روحي ، والغرب مادي) حين قال :" إن جوهر روايته هو فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا الإسلامي ، وبين الحضارة الغربية الأوربية .....إن هذه العلاقة تبدو من خلال مطالعاتي ودراساتي علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ، ومن جانبهم ، والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولا ،

[240]- توفيق الحكيم : عصفور من الشرق ،المطبعة النموذجية القاهرة د. ت ص204.

ثم نظن في علاقتنا بهم ، ثم نظرتهم إلينا أيضا من ناحية وهمية " (241) لم يلجأ الفقيه إلى مثل هذه الثنائيات المردود على أصحابها باسم المواجهة الحضارية بين الشرق الروحاني والغرب المادي (كما فعل يوسف إدريس في نيويورك 1980) لتعرية الطرف الآخر ، لامتلاك الذات لزمام أمورها ،

والقدرة على المواجهة والانتصار على الآخر ، إن غالبية الروايات التي تصدت لهذه القضية اعتمدت على العلاقات الجنسية ،وإظهار فحولة الشرقي للإيحاء بانتصار الشرقي ، أو كبح جماح البطل والتعالي على الطرف الآخر (كما فعل عبد الحميد إبراهيم في شواهد ومشاهد) ، وفي ظني ليس صراع الحضارات يجسده الشذوذ والمنحرفين في أبيات الدعارة ، للتعبير عن عطش أو نقص يعوضه البطل في مجتمع آخر ، وقد لاحظ ذلك أحدهم في قوله " إن تشبث (الأبطال) الذات العربية بفكر أيديولوجي يتطاير بسرعة شديدة ، فما يطأ أرض (الآخر) الأوربي حتى يتبخر الفكر.....لأنهم يسعون إلى اقتناص فرصة الحرية لممارسة الجنس: اكتشاف/ اشتهاء/ تعويضا/ عن كبت/ انتصارا لفحولة...." (242) سقوط البطل بهذه الصورة لا يعبر عن أيديولوجية معينة لرحلة الشرقي إلى الغرب .

-4-والقارئ لرواية الفقيه يستشف رؤية صاحبها للقاء الفكري والحضاري بين الشرق والغرب من خلال أبطال الرواية ، ألا وهي أن طبيعة الشخصية وقدراتها لها الدور الفاعل في صحة التعامل دون التراجع أو الخنوع لفكر الغير ، ليكون التعامل على أساس فكرى وهو أخذ الصالح من هذا المجتمع مع الاحتفاظ بالهوية الشرقية ، وهذا المستوى من التعامل هو أفضل أشكال التعامل الثلاثة التي حصرها أحدهم في مستويات التعامل بين الشرق والغرب :

241- راجع : د. سيزا قاسم : تجربة نقدية موسم الهجرة إلى الشمال – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثانى – يناير عام 1981م ص 225.

242 - د. محمد نجيب التلاوى : الذات والمهماز ص 60.

1- الرفض الكامل . 2- التسليم الكامل.

3- أخذ الأحسن من هذه الحضارة مع النظر الدائم لشخصيتنا ومعطياتنا الروحية والفكرية (243).

وقد تجلى هذا المستوى في تعامل عدنان مع هذا المجتمع ،فإذا كان خليل الإمام يمثل المستوى الثاني الذي سلّم بفكر هذا المجتمع ، واعتبر نفسه ضيفا عليه فترة إعداد رسالته ، وإن تظاهر برفض قيمه في البداية لكنه كان رفضا ظاهريا فقط ، ولكنه في داخله كان معجبا بفكر هذا المجتمع ، وكان خليل الإمام معجبا بسلوكيات صديقه عدنان الذي حافظ على هويته ولم ينجرف مثله في قيم هذا المجتمع ، لقد قضى عدنان أربع سنوات في إعداد أطروحة دكتوراه عن فلسفة هيجل ، يطلب العلم والثقافة ، ولكن ذلك لم يصرفه عن اللعب واللهو في حدود الفكر الشرقي ،مع التزامه بأداء واجبه وإشباع طموحاته الفكرية والأيديولوجية ، فقد كان " نجم سهرات العزف والغناء في الأندية الطلابية .....وعضو المكتب التنفيذي لاتحاد الطلاب العرب وسكرتير جمعية اليسار الرديكالى في الجامعة "(244) تزوج من هذا المجتمع ، ولكن عندما خانته زوجته طلقها ، ، ولم يقل مثل خليل الإمام عن علاقة ليندا غير المشروعة به : لقد كانت صادقة مع نفسها ، عاش مستمتعا بحياته يدرس ويحب ويعمل ، وينتمي للتنظيمات الفكرية الطلابية ، يعزف ويغنى أغاني شرقية في الاحتفالات العربية مع زملائه وأصحابه مثل (طلعت يا محلى نورها – خفيف الروح بيتعاجب - برمش العين والحاجب – سالمة يا سلامة) وكان يمتلك مقدرة لنقل زملائه إلى الجو الشرقي في المرح والغناء،وإن كان يساريا في مستهل حياته (هناك) ولكنه بمرور الوقت أخذ يتخلى عن ارتباطه العقائدي بجمعيات اليسار ، ويمنح وقتا أكثر لاهتماماته الروحية (245)

[243]- راجع : د. عصام بهي : أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال – مجلة فصول – المجلد الخامس – العدد الرابع يوليو – أغسطس – سبتمبر عام 1981م ص 225.

[244]- أحمد الفيه : سأهبك مدينة أخرى ص 32.

[245]- راجع : م. نفسه ص 85.

وكان على خلاف مع خليل الإمام في مواقفه الفكرية ، منها تخلف خليل الإمام عن حضور اتحاد الطلاب العرب ، ولم يعجبه تبرير الإمام بوجوب انفصال رسالة الأدب عن الحياة (246) تزوج من هذا المجتمع وطلق زوجته لخيانتها ، وبعدها لقد تزوج من أنار (الهندية) للتقارب الفكري والروحي بينهما " لأنه وجد عندها اهتماما بالقيم الروحية وانضمامها للجمعيات الروحية التي تنتشر في كل مكان ، لكي يعيد التوازن إلى هذا المجتمع، الذي احتفل بإنجازات العقل ، وتناسى جلال الروح"(247) اتخذ موقفا من نظام دولته (لم يذكر اسم هذه الدولة) وقاطع منحتها الدراسية ، وأكمل دراسته على حسابه الخاص، عمل لأكثر من عامين مع القوات الفدائية جنوب لبنان ، ورجع إلى هذا المكان مرة أخرى لإلقاء المحاضرات العقائدية في صفوف المتطوعين هناك ، ورجع مرة أخرى إلى لندن بعدما اهتدى إلى مراجع تفيده في موضوع دراسته من مكتبة لبنان (248) لقد اعترف خليل الإمام بالبون الشاسع بينه وبين عدنان ، أو لنقل بين الشخصية التي يتمناها من داخله ، يقول خليل الإمام " بعيدة هي المسافة بيني وبين عدنان ، بعيدة هي المسافة بين روحي وروحه ، من أين يأتي أمثاله من الرجال بهذه الطاقة الهائلة، التي تحيل الأقوال إلى أفعال ، وتجعلهم يقتحمون حقول النار ، ويسافرون باختيارهم إلى أرض المعارك والمواجهات الساخنة ، يجاهرون بعدائهم لأكثر أنواع الحكام شراسة وعنفا ...يجدون بعد ذلك وقتا للدراسة ، ووقتا لالتقاط الرزق ، وآخر لعلاقات حب هادئة تنتهي بالزواج"(249) .

246- راجع : م. نفسه ص 115.
247- م. نفسه ص 57.
248- راجع : م. نفسه ص 200.
249- م . نفسه ص 202.

وإذا كانت شخصية خليل الإمام الذات (الأنا) والأحداث تروى على لسانها في نغمة صادقة ، نرى في عدنان الآخر ، والآخر كما يعرفه أحد الباحثين "ليس موضوعا لواقعه فحسب، كما أنه ليس نموذجا فحسب ، بل هو انقسام على(الذات)أحيانا (الآخر) مفارقة ذاتية بمعنى أن ثمة (أنا) الأخرى هي القطب الذي يقدح شرارة الجدل مع نظيره ، ويقيم حوارا مع نظيره ، ويقيم حوارا عنيفا وشائكا " (250).

فعدنان هو الشخص الذي يتمناه خليل الإمام في داخله ،أو ذات منشطرة على الذات ،أو يمكن أن نطلق عليه ،إذا كان خليل الإمام الأنا Ego فعدنان يمثل الأما العليا Super Ego والذي يعرفه علماء النفس بأنه " جانب من الأنا ...أصابه التعديل نتيجة اعتناق الشخص وامتصاصه للأوامر والنواهي والمثل العليا والمعايير... والأنا الأعلى يطالب الشخصية بالتزام المثل العليا والأخلاقيات في أفعالها وسلوكها وتصرفاتها "(251).

-5-خليل الإمام يقوم بدور السارد والبطل في الوقت نفسه ، يسرد بضمير المتكلم عن نفسه ، ويستخدم الوصف والحوار في السرد عن غيره كما مر بنا ، وقد أجاد الكاتب في وصف هذه الشخصية غير السوية لتصدع علاقته بالواقع المعيش ، مما أدى إلى سقوطه في النهاية ، وأخذ يتغنى بهذا السقوط ،الذي يليق به كرجل مثقف ، تبنى من داخله قيما أدت إلى انهياره وتصدعه ، وقد أجاد الكاتبفي وصف ملامح هذه الشخصية مصورا اكتئابه واضطرابه وسأمه ....إلخ ، من أمراض نفسية نتيجة عدم التكيف والاغتراب عن واقعه ، ليبرز هذا القلق والدمار النفسي الذي أدى إلى الأمراض النفسية التي دمرت حياته، وجعلته يعيش غريبا عن واقعه ومجتمعه، ويطلق على هذه الحالة الشيزوفرينيا الفصام Schizophrenia

[250]- د. وليد منير : دور الآخر في الإبداع الجمالي – مجلة فصول – العدد العاشر 1،2 يوليو أغسطس سبتمبر عام 1991م ص 110:109.

[251]- د. فرج عبد القادر وآخرون : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ص 115.

"لأن من خصائص هذا المرض الانفصام عن العالم الواقعي الخارجي، وانفصام الوصلات النفسية العادية في السلوك، المريض يعيش في عالم خاص به، بعيداً عن الواقع، وكأنه في حلم مستمر" (252) فنجده يتفرد بنفسه مخاطباً إياها في ألفاظ تدل على هذيانه ، ومن سمات الشخصية الفصامية "الاكتئاب والانعزال والفردية والكتمان والانغلاق .. وعدم القدرة على تكوين علاقات وصداقات شخصية واجتماعية طيبة والسلوك الغريب الأطوار .. والاستغراق في الخيال، وتجنب الواقع والاستغراق في الأحلام"(253). فعلاقات خليل الإمام علاقات ممزقة، ليس فيها البعد والاستمرار، فلا يستطيع تعميق علاقته بعدنان (صديقه) ويرى فيه الشخصية المناقضة لشخصه، فما يراه خليل الإمام في حب ليندا له، وانحرافها (جنسيا) معه حرية، يراه عدنان خيانة، وما يراه عدنان في عدم حضور خليل للمؤتمرات الأدبية العربية تخليا عن واجبات قومية، يراه خليل فصلا بين السياسة والأدب، أما عن علاقته بالنساء، فجرى وراء ليندا وزرع في رحمها جنينا غير شرعي، ثم نراه ـ في الوقت نفسه ـ يلهث وراء ساندرا، ويقيم معها علاقة منحرفة .. إلخ. لم يستطع أن يجارى الحاضر (في أوربا) وفي الوقت نفسه لم يستطع أن ينسى الماضي، إن عدم الانسجام والقلق والتوتر يؤدى إلى مرض الاكتئاب Depression والذي يعرفه علماء النفس بأنه "حالة من الحزن الشديد المستمر، تنتج عن الظروف المحزنة الأليمة، وتعبر عن شيء مفقود، وإن كان المريض لا يعي المصدر الحقيقي لحزنه" (254) إننا لا نعرف مصدر حزن الإمام، فهو حزين دائما، حاول التخلص من حزنه في صحبة ساندرا إلى أحضان الطبيعة، وأخذا في البكاء لطرد ما علق بالروح من أدران، يقول : يغمرني "إحساس غامض لأدرى من أين جاء ولا كيف جاء، يدفعني إلى أن أبكى وأبكى" (255)،

[252]- د. حامد عبد السلام زهران : الصحة النفسية والعلاج النفسي، ط عالم الكتب القاهرة، ط د.ت، ص450.

[253]- م . نفسه ص 452.

[254]- م . نفسه 529.

[255]- د. أحمد إبراهيم الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص150.

وتحول البكاء إلى نواح لم يستطيع أن يتخلص من اكتئابه رغم علاقاته المتعددة مع النساء نتيجة لذلك عاش حياته متوترا في قلق Anxiety، وهذا يؤدى إلى ضعف الثقة في النفس، والشعور بالنقص، وعدم الشعور بالأمن، وتوقع الشر، وشدة الحرص"(256) ولذا نراه ـ كثيراً ـ ما يقلل من شأنه، ويحتقر نفسه أمام ليندا، تجمع هذه الأمراض (فصام واكتئاب وقلق) أدى إلى سيطرة الهذيان Delusion وأعراض الهذيان : اضطراب الشعور فيكون مشوشاً، حيث ينتابه التغير من لحظة إلى أخرى، واضطراب الانفعالات، وتبدو في شكل استجابة للأحاسيس المضطربة كالهلاوس Halluciniation والأوهام، إضافة إلى احتمال تغير الحالة المزاجية، واضطراب عقلي مما يجعل التفكير مضطرباً، وعدم القدرة على إصدار الأحكام الصائبة، واضطراب في السلوك فيكون السلوك غير متلائم مع الموقف، فنراه مندفعاً بشكل غير منطقي (257)، فاضطراب الشعور نجده في ازدواجية المشاعر في الحب، نراه يحب ليندا وساندراً معاً، راضيا عن هذا التناقض تارة في قوله " وهكذا وجدت نفسي مرة أخرى قادرا على إجراء هذه المصالحة بين المرأتين تتقاسمان عاطفتي، ويتجاوران دون صداع في منطقة ما"(258)، وتارة أخرى لا يرضى عن هذا التناقض يقول " فماذا أسمى اليوم الازدواج، وهذه الثنائية في السلوك والتفكير، وكأنني كائن مقسوم إلى نصفين، أحبها (ليندا) بنصف، وأحب النصف الثاني لامرأة أخرى (ساندرا) أليس غشا أن أقحم الآخرينفي بؤس التناقضات التي أحملها" (259) أما عن اضطراب الانفعالات فالرواية تبدأ بالطيور التي تهاجمه وهو في وهج الشمس، رغم أنه كان راقدا في غرفته .. أما عن اضطرابه العقلي فتجلى في تفكيره المشوش، الذي لا يتفق ومستواه الثقافي إذ يعد علاقته بليندا (صدقا مع النفس) وما فعلته امرأة عدنان (عندما أحبت غيره وتركته) بأنه صراحة مع النفس (260).

256- د. حامد عبد السلام زهران : الصحة النفسية ص420.
257- راجع : م . نفسه ص 435 وما بعدها.
258- أحمد إبراهيم الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص108.
259- م . نفسه ص 210.
260- راجع : م . نفسه ص145.

ولا ينكر ممارسةساندرا (السحاق) مع مادلين في قوله "إنني وأنا أنكر سلوكها لا أنكره من قلبي، وإنما أنكره بأقنعتي التي حاك سداها، ونسج خيوطها الزمان، ولكن ساندرا طردت العنكبوت من فوق وجهها، وسارت تستقبل الشمس والهواء بوجه لا يعرف الأقنعة" (261).

أما عن اضطراب سلوكه فيكفي أن نضرب مثلا بقول ساندرا له "إنك دائما تريد أن تكون ما هو ليس أنت، تريد أن تكون فاسقا وأخلاقيا، متدينا ومتمردا من الدين، تريد أن تعيش في العصور الوسطى والعصر الحديث، وتضع قدما في الواقع، وقدما في الأسطورة، وتكون النتيجة أنك لست فاسقا ولست أخلاقيا، لست متدينا ولست متحررا من الدين، لا تعيش في القرون الوسطى، ولا في العصر الحديث،لا في الواقع، ولا في الأسطورة، ولا تنتمي إلى الشرق ولا إلى الغرب" (262).

ومن الأمراض النفسية التي عانى منها الإمام عصاب الوسواس القهري Obsessine Compulsine Neuroris ويعرف الوسواس القهري بأنه " فكر متسلط.. يظهر بتكرار وقوة لدى المريض، ويلازمه ويستحوذ عليه .. ولا يستطيع مقاومته، رغم وعى المريض وتبصره بغرابته وسخفه" (263).فالكاتب من بداية الرواية تسيطر عليه فكرة الفرار من الواقع، ويعلل لذلك بالطيور السوداء التي تطارده (كما يتوهم ذلك) وأن البيئة التي يعيش فيها غير صالحة للبقاء فيها ، وفي الوقت نفسه لم ينسجم مع البيئة الجديدة ، وقد ذكرنا من قبل أن النقد الحديث ينظر إلى بناء الشخصية في العمل القصصي من خلال منظور كمي (كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها)

[261]- م . نفسه ص 187.
[262]- م . نفسه ص 167.
[263]- د. حامد زهران : الصحة النفسية ص423.

انطلاقا من منظور اللسانين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأي تودوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية ،وقمنا بدراسة شخصيات الرواية انطلاقا من هذا المنظور ، شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية ،و شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة ، وشخصيات تحتل مساحة أقل وليس له تأثير فاعل في الأحداث،وشخصيات لم تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى ..إلخ (264).

وجاء بناء الزمن في الرواية عن طريقة الفلاش بلاك ، فالكاتب يبدأ بتذكر خليل الإمام لرحلته العلمية إلى أدنبرة وحصوله على الدكتوراه ، وتسير الأحداث سيرا طرديا ، وإن دارت الأحداث بعد دراسته التمهيدية في لندن ،واستكمال الدراسة في أدنبرة ، لم يحدد الكاتب الزمن بالأيام والشهور ، ولكن نستشف من الأحداث وقوعها في بداية فصل الشتاء (بداية عام دراسي) وتستمر إلى نهاية فصل الصيف التالي وبداية فصل الخريف ، وإن سارت الأحداث سيرا طرديا ، في إعداد بحثه وعلاقاته بليندا وساندرا وعدنان وأستاذه ودونالد زوج ليندا ، انتهاء بالمناقشة والوداع ، وإن تخلل مجرى الأحداث استرجاع خارجي ، في تذكره للتربية القاسية لوالده عندما همّ بشنق ابنه عثمان لتدنى مستواه الدراسي ، وفي تذكره لحقول الألغام ومآتم النساء ، وفي تذكره لممارسة البغاء في أحد بيوت الدعارة في طرابلس قبل إغلاقها ...إلخ .

وقد أثر الوصف الطويل والاستطراد في حركة الأحداث فجاء إيقاع الحدث بطيئا ، تبدأ الأحداث – كما ذكرنا - في نهاية فصل الشتاء وتستمر إلى الصيف التالي من هذا العام ومقبل الخريف، هذا هو الإطار الخارجي للأحداث، أما الإطار الداخلي فيتمثل في أحداث مكرروه في علاقاته النسائية المتعددة مع ليندا وساندرا، مما وصف الإيقاع بالبطء، في وصفه لهذه اللحظات الفائرة (ص26ـ 57ـ 88ـ 91ـ 92ـ 104ـ 155ـ 162ـ 163ـ 183ـ 187)

264- راجع الفصل الأول ص

ومن الوصف المبطئ للإيقاع وصفه لاحتفال أدنبرة ببدء العام الدراسي ص177ـ ووصفه لاستعداد (أدنبرة) للمهرجان السنوي للفنون الشعبية ص160 ووصفه لسوء حالة ساندرا بعد اختطافها، ومن صور بطء إيقاع حركة الزمن كثرة المناجاة النفسية، سواء في توبيخ نفسه، أو في تذكره للماضي الأليم الذي أثر في تشكيل نفسيته.

أما عن بناء المكان فقد دارت الأحداث في لندن وأدنبرة ، وجاءت أحداث الوطن هامشية لتتناسب مع حجم الوطن في هذه الفترة عند خليل الإمام ، فقد أصبح مجرد ذكرى ، يعود إليه كمرفأ أوقات الإجازات ،أو مضطرا كما حدث عند وفاة والده ، ويعمل المكان على ترسيخ مبدأ المصداقية الفنية لوقوع الأحداث وصداها في تشكيل نفسية البطل ، فالبطل يعيش في بيئة متحررة (في لندن وأدنبرة) حياة مادية تتجاهل القيم الدينية ، فنجد إباحة الفاحشة في حرية تامة ، فيعرض على المسرح الذهبي بحي سوه و استعراضات جنسية لنساء عاريات ، فيشاهد خليل وليندا معا عرضا يطلق عليه (مهرجان الفاكهة المحرمة) وكأنهما يدعو كلاهما الآخر – بطريق غير مباشر – للمعاشرة الجنسية ، لذا تصبح العلاقة بين خليل وليندا علاقة معتادة دون مراعاة للعلاقة الزوجية التي تربط ليندا بدونالد، يلتقيان في حجرة خليل التي اكتراها منهما (أعلى منزلهما)يعيشان الحياة الزوجية في صورة من الشذوذ بعيدا عن اللياقة والذوق ،بيئة متحررة تموج بالحركة والحياة يستجيب لها البطل بعد بيئته المتحفظة وسط الصحراء القاحلة في ليبيا ، ليغوص في علاقات جنسية متعددة مع ليندا وساندرا ومادلين وغيرهم ، ونجد مهرجانات متعددة ولقاءات حافلة ، كاحتفال أدنبرة بشكسبير ، وعيد الكريسماس ، ومهرجان الفن الشعبي وفود وافدة وجوع جنسي ، يطفئه خليل بكل الوسائل ، تستحوذ عليه البيئة في المكان والعادات والقيم ، ويختزل الكاتب المكان الأصلي (طرابلس) فلم تعد وسيلة التواصل به إلا عبر الهاتف ، ويصبح تواجده فيه مبتسرا واضطرارا (لموت أبيه مثلا)

أو زيارة خاطفة لتغيير جو المكان أحيانا ، انغماس البطل في هذا المكان يعكس لنا انحياز الإمام للمكان الجديد ، لتلبية حاجاته ورغباته الجنسية المكبوتة ، بعيدا عن مجتمع الكبت والحرمان والحزن والبكاء على أرواح من قتلوا من جراء حقول الألغام التي زرعها المستعمر في أراضيهم ، وقسوة التربية التي تؤثر بدورها في السلوك والطباع ، واستقطاب المكان الجديد للبطل يتوازى مع سياسة الاستيلاب التي يتبعها الغرب في التعامل مع الشرق ، فرغم الانسجام والعلاقات التي عملها خليل الإمام يخرج من هذا المجتمع مهزوما تاركا أغلى شيء في حياته ، ألا وهو ابنه (آدم) الذي أنجبه بطريقة غير مشروعة ،متوسلا إلى الطبيعة والآلهة أن تنوب عنه في العناية به وتربيته .

ومما يحسب للكاتب في توظيف المكان إبراز ما يمكن أن يثيره المكان من مشاعر وذكريات في نفوس الشخصيات ، فميدان (حي سوهو) يفجر في روع ليندا ذكريات قومية جميلة ، حيث كان الاحتفال فيه بعودة ويلنجتون منتصرا من معركة واترلو ، والشارع الموازى له كان طريقا إلى مزرعة سير توماس مور الذي حدث به لقاء عاصف بينه وبين الملك هنري الثامن ،لأن الملك هنري أثناء زيارته له غاصت قدماه في الوحل .

وقد جاءت لغة الكاتب رقيقة جميلة وشاعرية ، فكتابات الفقيه عبارة عن شعر افتقد مساره الفني إلى طريق النثر ، إنه بهذا يمتع العقل والوجدان بالصياغة الشاعرية التي تطرب الأذن ، وتمتع الخيال ، وتتدغدغ المشاعر ، وهناك ظواهر لغوية في النص عندها منها ، التضمين سواء بالأغاني منها ما كان يسمعه مع ليندا في مقهى بعيدا عن المدينة أغنية لمارى هوبكنز " تلك الأيام " التي تقول :" في سالف الأيام ، كانت هناك حانة ، وكنا نقصدها لاحتساء قدح أو اثنين ،

تلك كانت هي الأيام يا صديقتي " رغم مجيء هذه الأغنية في بداية علاقة خليل بليندا ، فإنها توحي بالتوجس والخوف من الغد ، وقد كان ، وأغنية غرباء في الليل ، وأغنية ليس هناك من الحب ما يكفي الجميع ، وكانت هذه الأغنية في تقديم فطائر لعدد كبير من الطلاب في بداية العام الدراسي .

وجاءت أغاني عدنان مفعمة بجو الشرق ومتسقة مع الأحداث في استحضار عطر الشرق للمغتربين العرب (طلعت يا محلى نورها – خفيف الروح بيتعاجب ، برمش العين والحاجب -...إلخ) ومن جماليات الأسلوب جودة الحوار والوصف الجميل للمواقف والحالات النفسية ، والأحياء والطبيعة(265) .

3) الزينى بركات (لجمال الغيطانى)

-1- الزينى بركات نموذج للرواية التي يستخدم فيها الكاتب للشكل التراثي ، فقد استخدم الغيطانى للشكل التاريخي ، والشكل التاريخي غير الرواية التاريخية، التي تعنى بسرد الأحداث التاريخية في صورة فنية، تمزج بين حقائق التاريخ وخيال الكاتب، بهدف التعليم والتسلية وأخذ العبرة عن السابقين، بتقديم التاريخفي سياق حكايات تكون أكثر تشويقاً للقارئ، لمطالعتها ومعرفة العصر الذي دارت فيه في جوانبه المتعددة (سياسياً واجتماعياً وفكرياً .. إلخ) ومن رواد القصة التاريخية جورجي زيدان ، الذي ألف أكثر من عشرين رواية تاريخية منها (المملوك الشارد ـ شجرة الدر ـ الحجاج بن يوسف ـ عبد الرحمن الناصر ـ غادة كربلاء ـ شجرة الدر ـ عبد الرحمن الناصر .. إلخ).وسار على دربه محمد فريد أبو حديد وعلى الجارم ومحمد سعيد العريان ومعروف الأرناءوط من سوريا .. إلخ.

[265] - راجع دراستنا الاغتراب والحلم في أدب أحمد إبراهيم الفقيه القصصي ط . دار التيسير عام 2001 ص 162 وما بعدها .

أما الشكل التاريخي فهو الشكل الذي يستفيد من لوازم المؤرخ في سرد الأحداث وعرضها، لا من أجل ذاتها، ولكن لدلالة يقصدها الكاتب، وفي هذا المعنى يعرف دكتور مراد عبد الرحمن الشكل التاريخي بقوله هو شكل فني يقوم على "محاكاة لشكل الكتابات التاريخية عند المؤرخين، لكنه يحملها أبعادا فنية وإيحائية، فيصبح .. له وظيفة فنية في بناء الرواية"(266).

وقد اتخذ الشكل التاريخي في كتابات الروائيين (المعاصرين) صورتين:

استلهام أحداث تاريخية لخلق عالم روائي يوازى عالم الواقع لإسقاطات عصرية ونمثل لهذا النوع براويتي الزينى بركات لجمال الغيطانى وغرناطة لرضوى عاشور.

التأريخ لشخصية (من صنع خيال المؤلف) بمنهج المؤرخين، ونمثل لهذه الصورة بروايتين لمحمد مستجاب (من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ وقيام وانهيار آل مستجاب).

ـ 2 ـهدف الغيطانى من روايته (الزينى بركات) تأصيل رواية عربية بإحياء كتابات ابن إياس في بدائع الزهور في وقائع الدهور، وتوظيفها في بناء الرواية وصياغتها وسردها، ورسم شخصياتها، وتركيب أحداثها وتطويرها، مبتعداً عن النموذج الغربي، مؤسسا رواية جديدة تجمع بين الأصالة والمعاصرة (267).

ولم يقصد الغيطانى ـ من روايته ـ تعريف القارئ بوقائع تاريخية في فترة معينة، بقدر تشكيل فني يتخذ الشكل التاريخي قالبا فنيا لإسقاطات عصرية، تتجلى في اختياره لشخصية الزينى بركات، محتسب القاهرة في العصر المملوكي في الفترة من 912هـ : 923هـ ، حيث هزيمة المماليك أمام العثمانيين مع إبقاء الزينى بركات في منصبه. وبذلك يمكن إيجاز الدلالات الرمزية لهذه الرواية في الآتي :

266- د. مراد عبد الرحمن مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ط دار المعارف عام 1991، ص272.

267- راجع د. أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية، ط الهيئة العامة للكتاب 1987، ص20، 22.

تردى الواقع المعاصر موازيا له بالتردى الذي وصف به العصر المملوكي، مما أدى إلى هزيمة المماليك من العثمانيين، وفي العصر الحديث لحق العدو بنا الهزيمة في عام 1967 نتيجة للتردى الذي نعيشه.

القمع والبطش الذي يرزح فيه الناس في المجتمع عنصر مشترك بين العصرين، يدعم هذا نظام البصاصين الذي استفحل شره في العصر المملوكي، حيث يوازيه نظام التجسس في فترة الستينيات.

بقاء الزينى بركات في منصبه رغم هزيمته، يوازيه بقاء نظام الحكم(في مصر) رغم الهزيمة التي لحقت به.

تكتم النظام المملوكي للهزيمة وإذاعة مراسيم تبشر بالنصر ، وما لحق بالعدو من نكسات، يوازيه مدارة النظام الحاكم في مصر لهزيمة 67 بتقارير كاذبة.

لم يلزم الكاتب نفسه برواية الأحداث التاريخية بحذافيرها، وكذلك لم يلزم نفسه بالشخصيات التراثية فقط، مما يوحى للقارئ بأن الواقع المعيش هو المقصود به في الرواية، وليحمله الدلالات الرمزية التي أشرنا إليها، فالشخصيات الرئيسية هي (الزينى بركات ـ على أبو الجود ـ الشيخ مسعود ـ زكريا بن راضى ـ عمرو بن العدوى ـ سعيد الجهينى ـ سماح ـ الرحالة جانتى) الشخصيات الثلاثة، الأولى شخصيات تاريخية، وباقى الشخصيات من صنع خيال المؤلف، أكثر من ذلك رأي أحد الباحثين في شخصية سعيد (رمز المثقف الواعي) وحبه لسماح (رمز الوطن) وما لحق به من أذى حيث سجن وعذب، واختطفوا حبيبته سماح، ليقول في النهاية : آه أعطبوني وهدموا حصوني، كل هذا يشابه إسماعيل الشيخ في "الكرنك" الذي تحول إلى أداة في آلة القمع. وقد انتهكوا عرض حبيبته زينب (268)

---

[268]- راجع : د. غالى شكري : أقنعة الفانتازيا، من سفر التكوين (في البدء كان القمع)، مجلة فصول المجلد الحادي عشر، العدد الأول ربيع 1992، ص129.

ولم يلزم نفسه بحرفية الأهداف التاريخية، فالرواية تعرض للحكم بالإعدام على عليّ أبي الجود في شوال عام 912هـ والواقع التاريخي كان الحكم عليه بالإعدام في المحرم عام 909هـ ولم يلزم نفسه بالتأريخ لكل السنوات التي عرض لها من عام 912هـ: 923هـ ولكن الأحداث التي عرض لها كانت للأعوام 912هـ – 913هـ- 914هـ – 920هـ – 922هـ – 923هـ .

وقد قسم روايته إلى سبعة سرادقات (السرادق ما يمد فوق صحن الدار أو البيت) كالآتي :

السرادق الأول (912هـ) ما جرى لعلى بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات بن موسى شوال 912هـ.

السرادق الثاني (913هـ) شروق نجم الزيني بركات، وثبات أمره، وطلوع سعده واتساع حظه.

السرادق الثالث (914هـ) .. وأوله .. وقائع حبس على بن أبي الجود.

السرادق الرابع (920هـ) وفيه يدير الزيني والشهاب زكريا أموراً شتى.

السرادق الخامس (922هـ) اللهم اجعل هذا البلد آمنا ـ سرى لا يطلع عليه مخلوق. القاهرة جمادى الأول 922هـ.

السرادق السادس (922هـ) كوم الجارح.

السرادق السابع (923) سعيد الجهينى، آن أعطبوني وهدموا حصوني .

استلهم الغيطانى شكل الحوليات من ابن إياس، مع عدم الالتزام بالتأريخ لكل الأعوام في صورة متوالية، وأطلق على كل فصل (سرادقاً) ليتماشى مع طبيعة الفن الروائي الذي يستلهم الشكل التراثي، وفي سرادقاته عنونها بأسماء شخصيات (الزينى بركات ـ زكريا بن راضى ـ الشيخ أبو السعود ـ الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى) وأحيانا بأسماء الأماكن (مثل كوم الجارح).

وامتداداً لهذا التقسيم (الحولي) التزم بذكر الشهور وأحيانا الأيام، وأحيانا بذكر التوقيت (صباحاً أو مساءَ) وفي كل سرادق يسرد لمجموعة من الأحداث.

ـ 3 ـمن ملامح الشكل التاريخي- في الرواية- إضافة إلى نظام الحوليات استخدام المقتطفات التاريخية، وقد لجأ الغيطانى إلى حيلة فنية، فجعل سرد المقتطفات من زاوية رؤية الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى، ليضفي على الأحداث طابع الحياد، وقد بدأ الرواية بمقتطف (أ) لهذا الرحالة (مقتطف رجب 922هـ) وفيه يعكس قلق الناس وتربصهم لتلقى أخبار غير سعيدة من ساحة القتال" تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عنى، ليس ما عرفته في رحلاتى السابقة، أحاديث الناس تغيرت .. أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء .. الليلة تنتظر البيوت أمرا، قد يأتي غدا، أو بعد غد .. جيش السلطان هزم في مكان قرب حلب (269) والمقتطف الثاني (ب) يتناول مشاهدات جانتى لموكب على بن أبي الجود، والناس ينهالون عليه ضربا عام 914هـ (ص128: 129) والمقتطف الثالث (ج) (عام 917هـ) وفيه يصف (جانتى) نجاح الزينى بركات في اجتذاب الناس إليه (ص175 : 181)، والمقتطف الرابع (د) عام 922هـ ـ وفيه يرصد لتأهب السلطان الغورى لملاقاة العثمانيين (ص192 : 194) ومن اللوازم التاريخية ـ في الرواية ـ استخدام الخطب والرسائل والتقارير التاريخية، "ومن الملاحظ أن معظم هذه التقارير من زكريا كبير البصاصين، أو عمرو العدوى حيث يتجسسون على العامة ويرسلون تقارير عنهم إلى زكريا، يوما بعد يوم، وزكريا ـ بدوره ـ يرفعها إلى السلطان"(270).

269- جمال الغيطانى : الزينى بركات، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأعمال الكاملة ج3، 1993 ص9 وص16.
270- د. مراد عبد الرحمن : العناصر التراثية في الرواية العربية . ص279.

ومن الملاحظ على هذه التقارير أيضا أنها تسرد لأدق الأمور، مما يدلل على توغل هذا الجهاز في أعماق المجتمع، وهذا يعكس لنا القمع والبطش للسلطة الحاكمة، ومن هذه التقارير (الدقيقة) ما أعده عمرو بن العدوى على سعيد الجهينى منذ خروجه في الصباح .. وجلوسه على مقهي قريب من جامع قلاوون .. وتردده على مقهي حمزة .. وقضائه الوقت منفردا لا يتحدث مع أحد .. ولهجه باسم (سماح) أثناء نومه(271).

كل هذا يعمق حركة التجسس في المجتمع، مما يجعل الناس يعيشون في قلق وتوجس، وهذا ما أراد أن يعكسه لنا الكاتب من هذه التقارير.

من اللوازم التاريخية ـ في الرواية ـ استخدام الرسائل، ومن أهم هذه الرسائل الرسالة التي أعدت بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في أنحاء مصر لتبادل المعرفة، ويلاحظ في هذه الرسالة أنها تضفي على تصرفات الدولة التزامها بالدين، فتبدأ الرسالة بآيات قرآنية منها إن ربك لبالمرصاد .. ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد .. وقول الرسول (خ) من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيرا، أو ليصمت .. ويلاحظ ـ أيضا ـ أن الكاتب يتخذ أسلوباً تهكميا من خلال تبجح هؤلاء بأفعالهم وكأنهم ـ رغم خسة عملهم ـ يقومون بأعمال عظيمة، كقول أحدهم : "هذا حدث جلل عظيم، إذا كشفت عنه الأزمان المقبلة، فحتماً ستلقى فيه من الدروس والعبر ما يعرفون منه أننا حملنا عبئا ثقيلاً، وحملاً فادحاً" (272)، والغيطانى نفسه قد لاقى مرارة جهاز المخابرات فسجن في الستينيات، ويلاحظ ـ أيضاً ـ على هذه الرسالة تحميلها بإسقاطات معاصرة، ففي خطبة أحد كبيري البصاصين : "إنني أرى يوما تجئ فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده، حتى مماته، ليس الظاهرة فحسب، وإنما ما يبطنه من خواطر .. أرى يوما يجئ فيمكن للبصاص معرفة الهمسات والآهات، وتأوهات الجماع بين الرجل وامرأته"(273).

271- راجع جمال الغيطانى : الزينى بركات .ص142: 147.
272- المصدر نفسه ص197.
273- المصدر نفسه ص207.

ومن اللوازم التاريخية ـ في الرواية ـ استخدام الفتاوى والنداءات، وأشهر هذه الفتاوى كانت عن تعليق الفوانيس، وتأتي الفتاوى تعبيراً عن التضليل وانحراف رجال الدين لخدمة المآرب السياسية، لذا فلا غرابة أن يفتى قاضى القضاة بأن : الفوانيس تذهب البركة من بين الناس (ص106) لأن إضاءة الفوانيس أمام البيوت يضر بمصالح أصحاب النفوذ، لتسكعهم في الطرق والحواري بالليل لإشباع رغباتهم ونزواتهم الدنيئة، ورغم فتوى قاضى الحنفية بتعليق الفوانيس لأنها : (تطرد الشياطين، وتنير المسلك في الليل للغرباء وتمنع مماليك الأمراء .. من الهجوم في الليل على الخلق) ص106 إلا أن قاضى القضاة يرفض هذه الفتوى ووصف فتواه بالسابقة الخطيرة، لأنه خالف رأيه (ص108).

وهذا اللجاج والخلاف ـ كما ترى د. سيزا قاسم ـ يعمل على طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية، وتستخدم لتأكيدها هامشية رجال الدين، في عصر يسوده القمع والقهر السياسي (274).

ومن اللوازم التاريخية ـ في الرواية ـ استخدام النداءات، وهي مجموعة الأوامر تلقى من الحاكم إلى المحكومين، ليفرض "إرادته على الرعية، وليس لهم أي اختيار في رفضها، أو قبولها، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة، عليهم أن يتبعوها دون خيار"(275).

وتنوعت هذه النداءات من موقف إلى موقف، وقد لوحظ على هذه النداءات الإيجاز واستخدام السجع واللغة البسيطة، وقد ورد في الرواية سبعة وعشرون نداء(276) من هذه النداءات : إعدام على بن أبي الجود، ومحاربة الغش، وتعليق الفوانيس، وإلزام الناس بحضور خطبة الزيني، .. إلخ

---

[274]- راجع د.سيزا قاسم:المفارقة في القص العربي، فصول المجلد الثاني ـ العدد الثالث 1982، ص146.

[275]- المرجع نفسه ص 145.

[276]- راجع جمال الغيطانى : الزينى بركات ص68: 69، 79 : 80، 92 : 93، 93، 94، 95: 96، 96 : 97، 117، 117، 130، 148: 149، 151، 152، 152، 161، 174، 182 " 183، 184 : 185، 232، 236، 237، 237، 238.

وتبرز هذه النداءات السذاجة التي يغص بها هذا المجتمع، وفرض الولاء رياء ونفاقا، والاهتمام بالقشور دون اللباب، كالنداء الذي ينبئهم بأن الزيني بركات سيخطب الجمعة ص174، والنداء الذي يعلم الناس (بقلع السلطان الصوف الأسود، وارتدائه اللباس الأبيض، مع دخول الحر) ص182 ومن النداءات ما هدفت تضليل الرأي العام، والكذب عليهم مثل النداء الذي أخبرنا (بوقوع معركة بين فرساننا الأشاوس ورجال ابن عثمان، وقتل فرسان سلطاننا أربعين فارسا عثمانيا) ص183، ويتشابه هذا الموقف مع الإعلام المصرى في نكسة 1967 .. إلخ.

وهكذا نجد الكاتب قد استخدم شكلا تراثيا مزج فيه بين لوازم الكتابة التاريخية (الحوليات ـ الرسائل ـ الفتاوى ـ النداءات) وبين تقنيات السرد المعاصر، في سرد الأحداث من خلال عيون متعددة : فياسكونتى جانتى الرحالة البندقى، والزينى بركات، وسعيد الجهينى .. إلخ، لينسج من خلال الشكل التاريخى عالما فنيا يوازى عالمنا المعاصر، ويضمنه بإسقاطات معاصرة، رافضا ـ في صورة فنية ـ للقمع والبطش، والتردى السياسى الذي أدى إلى هزيمة مصر عام 1967م، وهكذا "شاركت رواية الزينى بركات في قراءة تكوين السلطة المتعددة الأوجه والموحدة بالقمع المهزوم وكأن كاتبها ـ بذلك ـ قد شارك في تأسيس حداثة روائية على أنقاض المفاهيم التقليدية للتجديد، وحداثة ارتبطت بموقع خاص في الأرض الوطنية، لتربح حق الحوار المتكافئ مع حداثات العالم" (277).

277 - د. غالى شكري : أقنعة الفانتازيا ص131

4) رواية المِشْهِرَات (لمنى سالم)

-1-رواية المِشْهِرَات لمنى سالم (278)رواية ذات طابع شعبي (279)، تعبر عن عادات وتقاليد وقيم شعبية دارجة ، تنغرس في أعماق كثير من الأسر المصرية ، يصعب تغييرها ، أو المساس بها ، وأصبحت هذه العادات والمعتقدات أقنوما مقدسا ،بها تسير حياتهم ، وبها يكون وجودهم وحركة الحياة في تطورها وفاعليتها .

وللقص الشعبي مقوماته وأسسه الفنية التي تميزه ، فهو يعتمد أولا على الحكى ، لا السرد ، وفي الحكى يسترسل الراوي في قص الحدث متخذا طريقة (الرّاوية) في قص الأحداث ،ووظيفته الإبلاغ ،أما في السرد ، فالسارد ينسج حدثا ، يتوغل في الأعماق ، من خلال تقنيات السرد في وصف الحدث ، وعلاقته بالمشاعر الداخلية في أعماق النفوس ،ورد الفعل ، وتحليل المشاعر والأحاسيس العميقة ، الأول يبلغ حالة ،

---

[278] - (طبعة ثانية مطبوعات القصة بالإسكندرية والطبعة الأولى عام 2005.) وسأدرج أرقام الصفحات في متن الدراسة

[279] - الأدب الشعبي أو الفلكلور Folk lore يرادف عند بعض العلماء المعرفة الدارجة ، وهو حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات عبر الأجيال ، مما يعد من قبيل الثقافة الشعبية التقليدية ... وهكذا يمكن أن يقال إن علم الفلكلور هو ذلك الفرع من فروع المعرفة الإنسانية الذي يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفلكلورية بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافاتها عبر العصور د . عبد الحميد يونس معجم الفلكلور ط مكتبة لبنان ط1 1983 م ص173.

والمعنى الحرفي لكلمة Folk lore حكمة الشعب ،وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين : الأول العلم الخاص بالمأثورات الشعبية من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها ، والثاني : المادة الباقية والحية التي تتوسل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة .

والأدب الشعبي هو المعبر عن ضمير الشعب – بعيدا عن الأدب الرسمي – والدلالة الحرفية لكلمة فلكلور توحي بذلك ، فمعناها الحرفي " حكمة الشعب "

التراث الشعبي يعرف ب " المأثورات الشعبية " أو " الفلكلور " " ويشمل الإبداع الشفهي للشعوب البدائية... والظواهر التمثيلية والمعتقدات ، والعادات والتقاليد ، والمراسيم والممارسات الشعبية... والحرف اليدوية " .

راجع : د. عبد الحميد يونس : معجم الفلكلور ص172وص 24.

والثاني يجسدها ويصورها ، وهناك علاقة بين هاتين الصورتين والدلالة ، فالمعتقدات والمأثورات الشعبية تندغم في أعماق النفوس ،ومجرد ذكرها يكفي ، أما السرد القصصي ، فلا يبلغ دلالة معينة ، ولكنه يصورها فنيا من خلال تقنيات خاصة ، يمليها الشكل السردي .

وجاءت عناوين الفصول في الرواية معبرة عن هذا الشكل القصصي الشعبي (مشوار أبى القاسم ، مشوار عائشة ، مشوار الليلة المظلمة ، مشوار ليلة الحناء ، مشوار كاسات الهواء ، مشوار اللوز ، مشوار المنديل ، مشوار غيط الباذنجان ، مشوار نصف الليل ، مشوار ليلة الجمعة ... المِشْهِرَات (1) المِشْهِرَات (2) المِشْهِرَات (3) المِشْهِرَات (4).... إلخ).

فالكاتبة تقص أحداثا بها من الطزاجة والنكهة الفنية ،لأنها تعبر عن فكر الإنسان في بداوته ،فلا عمق في التفكير ، ولا توترا لعدم انسجامه مع هذا التفكير ، ولا ثورة داخلية احتجاجا على معتقدات بعينها ،ولكن تسليما وإذعانا ورضا داخليا ،و توسما في الأعماق باستقامة الحياة بهذا المنطق .

باستثناء مشواري أبى القاسم و عائشة تعرض الرواية لمجموعة من المشاهد التي ترصد لمعتقدات شعبية في أمور تحيط بالعلاقات الزوجية الخاصة بين الرجل والمرأة ، وطقوس ومعتقدات خاصة بالنساء وتربية الأولاد ، ولا يعنى ذلك خلو مشواري أبى القاسم وعائشة من تقنيات القص الشعبي ، فهما يشتركان في سمات القص الشعبي ، حيث المبالغات في الأحداث ، والاختزال في مساحة القصّ ،والبيئة الشعبية التي تحتفظ بمعالم التراث ، فأبو القاسم يعود إلى قريته في جنوب مصر بعد غربة عشر سنوات في السودان ، ومعه ابنته الطفلة الصغيرة التي أخفاها داخل مقطف خيش هربا من قبيلة زوجته ، حتى لا يأخذوها منه(ص 7).

لم تستطع زوجته اللحاق به ،لوقوف أهلها عقبة أمامها ، مخافة من تفضيل زوجته الأولى البيضاء عليها ،أخذ طفلته النائمة حتى وصل بداية الطريقة ، بدأت الطفلة تبكى من الجوع ،مر برجل أعرابي يرعى الماعز ، أكرمه ، قدم له برام فخار مملوءا باللبن ،ووعده بذبح عنزة في المساء ،بعدما خلع جلبابه الخارجي ولفّ به الطفلة ، ووضع ملابسها المبتلة على الشجرة ، حتى تجف ، انتظر زوجته التي لم تستطع اللحاق به ولم تأت ، استقل القطار في اليوم التالي ، كانت الطفلة ساخنة ، تحير ...سار خطوات في القطار ، نادي عليه رجل وطلب منه أن يأتي بالطفلة ، لتراها زوجته التي مات لها طفل منذ يومين ،ومازال في صدرها لبن ، أرضعتها ،بعدما قطرت بعض قطرات اللبن على وجه الطفلة ، وتركته حتى يجف ، كررتها عدة مرات ، حتى تهدأ حرارة الطفلة (ص 10) ، بعدها وصل إلى بيته كانت أمه تطحن الغلة على الرحاية ، حكي قصته لأمه بعد ترحيله إلى السودان ، أهانه أحد الضباط الإنجليز ، غلى الدم في عروقه ، قتله ،حكم عليه بعشر سنوات ...خرج بعد قضائه ثلثي المدة ...كانت فرقته قد رجعت إلى مصر ....سقط اسمه ... عمل مدة في قبيلة سودانية ، تزوج من فتاة سودانية بعد حبه لها ،قضى فترة قصيرة بين أهله، لا نعرف كيف ومتى مات .

فالكاتبة تختزل حياة رجل في صفحات،وما يفعله في العودة شبيه بالخيال، حمل ابنته في مقطف ،المغامرة بالسفر بها، إكرام الراعي له، حنان المرأة في القطار عليها ...إلخ ومن ملامح البيئة الشعبية الإفطار على طبلية ، وبفطيرة سخنة ورفرفة الحمام فوقهم وهو يخرج من (البنية) ليلتقط الغلة بجانب الرحاية (ص14).

أما مشوار عائشة الطفلة التي باركتها العناية الإلهية بعد هذه المغامرة ، فتختزلها الكاتبة في أحداث قصيرة ...كبرت وترعرت في كنف والدها ، وكانت جدتها (التي سمتها هذا الاسم) هي الملاذ والملجأ ،بعد أن حرمت من أمها ، طلب يدها ابن عمها حسنين ...وبعد زواجها منه ،أخذها أبوها عنوة ، لقول زوجها لها (أنا زهقت مفيش بشاير حمل ص19) وفي ركن الدار أخذت تعد الطعام على الكانون ،...يأكلون مخروطة ، تعلمتها من جدتها (تفرد الفطيرة وترش عليها الدقيق ، وبعدين تلفها على النشابة وتسحبها بخفة ،وتمسك السكين وتقطع أطرافها رفيعة ، وبعدين ترفع نصف الكمية ، وتضعه في اللبن ، والنصف الثاني تضع عليه معلقة سمن وسكر (ص20) وبعدها يتزوجها ابن عمها فراج ،عاشت معه سعيدة ، وبعد أشهر قليلة حملت) (ص20)ووضعت مولودة (سموها سعادة).

زفت العروس على جمل ، وعلى صوت المزمار التف الجميع ، ومرت الزفة على كل البلد حتى وصلت دار العريس (ص17).

اختزال الأحداث بهذه الصورة يذكرنا بالحكايات الشعبية وتكرار لازمة " وكان يا ما كان " ...وتتوالى الأحداث الطريفة والممتعة في تلقائية وبساطة دون تكلف أو حسابات فنية دقيقة ....وفي البساطة والتلقائية جمال وقرب للنفس الإنسانية ، وإحياء لفترة زمنية في كثير من البيئات أصبحت في سجل الذاكرة فقط...بعدها تتحدث عن زفاف ابنة عائشة سعادة(التي تلد بعد ذلك) وتصبح عائشة جدة ،وفيها تروى العادات والتقاليد الصعيدية ، ما يحدث ليلة الحناء ، حيث الغناء ،وإعداد الأكل ، وعمل الحلاوة ، والدلكة للمرأة ، ومراسيم الزفاف ، فمن الغناء الشعبي :

(إحنا الصعايد يإحنا ....يا منورين مطرحنا)

(الليلة في دوارنا ضى ..السكر والشربات عليّ)

(يا طبلة رني يا ولاه..............يا طبلة رني)

(....واللي متغاظة يا ولاه ....تطق منى) (ص 29).

وعلى إيقاع الطبل رقصت الجدة رقصة (الديك) لأنها نذرت أن تفعل ذلك عند زواج أحفادها.

-2- تصور المِشْهِرَات سذاجة التفكير والرؤية السطحية للحياة ، لا فلسفة ، لا عمق ،ورغم ذلك نجد سعادة النفوس لقربها من الطبيعة والحياة ،إنها تمثل المرحلة البدوية في مراحل التفكير الإنساني ،التفكير القريب الساذج الذي لا يكد الذهن ،ويعيش صاحبه سعيدا ،كما قال المتنبى :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

ويقول إيليا أبي ماضى : (فأريحوا أهل العقول العقولا)

ومن بداية المِشْهِرَة الأولى تبرز هذه السذاجة ، لعدم قبول الزوج لزوجته يوم الدخلة ،وبعد مشاجرة قال لها : ابعدي عنى أنا مش عايزك (ص37) فسرّت الجدة هذا بأن أحد الزوار حلق ذقنه أو رأي جنازة في الطريق وهو قادم يبارك لهما،واقترحت عليهم زيارة القبور في الغد ....ورغم ذلك لم يحدث حمل ، قال الحماة : نعمل المِشْهِرَات(ص37).

ذهبوا إلى بلدتهم في الصعيد ، أحضرت أمها بعضا من المصاغ ، الحلى ، سلاسل ، غوايش ، خواتم ذات أحجار كريمة وذهب بندقى ،وقالت : نطق هذا الذهب في الماء ، وخطى عليه ، وخذى حبة ماء ورشيه على وجهك ، وقلبى الذهب الذي في الماء ،

وانظرى فيه جيدا ....بعدها ذهبوا إلى الشيخ حتى يقرأ على رأسها ....بعدها كما تقول : دخلن غرفة صغيرة بها فتحة من الخارج على هيئة لسان ، بجانبه بير ينزل فيه (سلب) به (جردل) ...خلعت ملابسى كلها كما ولدتنى أمي.... جلست على حجر كبير تحت الفتحة ...ومن الخارج يملئون ثلاثة جرادل ماء من البئر تنزل عبر الفتحة إلى الداخل ،وانتفضت وأنا جالسة على الحجر .... خارج الغرفة سيدة عجوز يسمونها (المِغْسِلة) تكسر البلاص ، وتعطينى سبع سقفات ،لكي أضعها تحتي وأنا أستحم (ص 39:38).

...في اليوم الثاني أخذتني جدتي إلى مكان يسمى (الدحريجة) النساء يتدحرجن من أعلى إلى أسفل ، ثم يرجعن إلى أماكنهن مرة ثانية ...تمددت على ظهر وهي تضحك ولم تتدحرج (ص 40) أهدتها جدتها صرة ، وقالت لها لا تفتحيها (ص 40).

عندما وصلت الشقة وجدت بداخلها (خلاخيل وصفا ودندش وأساور كلها فضة) وضعتها في الماء على النار حتى تغلي ، ثم أخذت حمام بخار حتى تتفتح مسام الجسم ،ويكون على أتم استعداد ...تزينت بالأساور والخلاخيل ...توهمت أن بالصرة تحل العقدة ، ولكن أخطا التشخيص (الحمل كاذب) ص41.

نصحتها أمها بعد ولادتها : أن تخطى على (الخلاص) بتاع المولود حتى لا تحمل أمها مرة ثانية ..وبعدها بأيام تحقق الحلم وجاء المولود (ص 43).

والنص يعكس مدى تعقد هذه الطقوس رغم سذاجتها ،ومنافاتها للمنطق ، ومناقضتها للعقل، فما العلاقة بين الدحرجة والحمل؟! وما العلاقة بين الاستحمام بماء مغموس به الخلاخيل والأساور وعملية الحمل ؟! وما العلاقة بين تخطية للخلاص بعملية الولادة أصلا سواء المرأة التي ولدت أو التي تريد أن تلد ؟!....إنها معتقدات انغرست في الأعماق دون مراجعة لصحتها أو فائدتها الملموسة .

بعدها تتوالى المِشْهرَات ، التي ترتبط بحياة الطفل بداية بنزول لبن الرضيع ، ووقايته من العين الحاسدة ، أو بعض الآلام التي يمر بها ، فعندما توقف لبن الأم أشارت عليها حماتها أن تصنع قرطاسا من الردة ، ثم تضع هذا القرطاس داخل الثوب عند الصدر ، وتدعه ينزل من الجلباب عندما يدخلان المقابر من الباب الأمامي حتى الباب الخلفي وتنزلين الردة قليلا من صدرك حتى نخرج من باب المقابر (ص44).

وبعدها نزل اللبن ، ثم أشارت عليها أن تعمل (تبييته) ليستحم الطفل ليلة السبوع ، وذلك بوضع ملابسه التي يرتديها وبجوارها حجر في الطست ويجلسانه عليها ، ويحممانه ، حتى يصبح قلبه كالحجر (ص44).

وبعد أسبوع وجدت الطفل (يحزق)،فأشارت عليها أمها قائلة : اشحتى قطعة لحم من الجزار ولازم المحل يكون له بابين ادخلى من باب واخرجي من الآخر ، وفي المنزل ضعى عليها ملح واعملي كيسا صغيرا ، وضعى قطعة اللحم داخل الكيس وعلقيها على صدره .....وبعد أيام ازداد الحزق ،فأشارت إليه : اشحتى من سبع محمدات أي قروش واعملى بها (حذاقة) عند الحداد ...حداد بن حداد ، يعمل الحذاقة يوم الجمعة عند أول آذان الظهر وعلقيها على صدره (ص 47).

ومخافة من الحسد أشارت عليها حماتها بتعليق خرزة في ملابسه ، وعندما لم تصلح هذه المِشْهرَة، فحسدته إحداهن وهما راجعتان من المقابر فقالت : إيه الحلاوة دى ربنا يبارك .

لم يتوقف الطفل عن البكاء ، قالت لها حماتها : نبخروه (بالكسبرة) وسبع أفراد يمضغون الكسبرة جارتنا وبنتها تحت وجارتنا فوق ...أنا وجده وأبوه وانتى الكل يمضغ (الكسبرة) ..هاتى البابور وحديدة البخور وحبة ملح عند آذان المغرب نبخر ونرمى البخور المحروق في الشارع ، وبعد أن نضعه في قطعة قماش صغيرة على هيئة منديل نضع البخور المحروق في القماشة ومعه خمسة قروش ونربطه ونرميه في الشارع بين أربع مفارق علشان أي مار في الطريق يأخذه ويفكه تنفك النفس والنكد للطفل (ص51).

وعندما خافت الأم من عدم مشيه ، أشارت عليها أمها بعمل مِشْهِرَات ، وذلك بأن يأخذه أبوه وهو ذاهب لصلاة الجمعة ، يربط قدميه بخيط رفيع ويضع في جلبابه بعض الحلاوة والبنبونى ، وبعد الصلاة أول واحد يخرج من المسجد يفك الرباط .....يمسك يد الطفل ويسير به قليلا ....حتى تتدحرج من جلبابه الحلاوة والبنبونى ...المصلون الذين يخرجون من المسجد يأخذون الحلاوة ويدعون له بالعافية وطول العمر (ص 53).

وعندما وجدت الحماة زوجة ابنها تشعر بألم في ظهرها ،قامت بعمل كاسات هواء لها ، وذلك بإحضار قطعة قماش ، ثم قصتها ست قطع ، عشرة في عشرة سنتمتر، ووضعت في كل قطعة قماش ملعقة ملح وربطتها ،ولفت خيطا حول صرة الملح إلى أن اكتملت الست صرر ، وقصت أطراف كل صرة ، وأحضرت صينية عليها ست أكواب كبيرة ، وطبقا صغيرا به " سبرتو" أبيض ،وعلبة كبريت ، وبعد أخذ المرأة وزوجها حماما ، قامت بعمل كاسات الهواء ست كوبيات أول يوم، وأربع كوبيات اليوم الثاني ، وكوبين ثالث يوم ...بدأن مع الزوجة بعد أخذها حمام " أمسكت أول صرة ووضعت أطرافها المقصوصة في السبرتو ،ثم أشعلتها ،ووضعتها على ظهر زوجة ابنها في وضع رأسي ، وصرة الملح هي القاعدة ، ثم قلبت الكوب فوق الظهر وهي تضغط ، يمتص الكوب الألم وتنطفئ الصرة ، ويظل الكوب يشفط ، وتكرر العملية إلى أن تنتهي الست أكواب " (ص 62) وكان ذلك سببا في سقطها ، وبدلا من تأنيب نفسها على هذا الفعل ،طلبت منه أن يحضر اللوز ، وأوضحت له أن اللوز لزوجته ، تأكل خمس لوزات على الريق ، قبل الفطار ، علشان اللوز ده فيه حاجة ربانى بيرطب زى اللبن ، علشان البطن بتكون سخنة جدا ما بتخليش الحمل يثبت في الرحم ، ص 66، و قالت له لما تخرج مراتك من المستشفي تقشر لها اللوز علشان البطن ما تسخنش تانى ، وتعمل إسقاط ، وأثناء وضعها اللزقة له قالت له : بكرة فرح سعدية بنت أم سعيد ، الحمد لله انحلت عقدتها ، وفك لها الشيخ العمل المربوط ، وكانت سعدية قد أعطت أم سامى منديلا فيه سبعة ريالات فضة علشان تنفك لها سرة ، وبعد فترة جالها ابن الحلال . ص67.

ومن المِشْهِرَات ما اقترحت إحداهن لقدوم العريس للفتاة وذلك بإحضار منديل ،ثم قالت لها : ضعى فيه سبع ريالات فضة ،واربطيه ربطة واحدة .....عندما تسافر جارتنا أم سامي إلى العمرة سأعطيها المنديل ....وعندما تطوف حول الكعبة تضع في كل ركن ريالا فضة إلى أن تكمل السبعة أطواف ، تكون السبعة ريالات في سبعة أركان وربنا يفرحك ....ويدق بابك بقدوم العريس ....وتعلق الزينة ، وتنطلق الزغاريد مع رجوع الحجاج (ص 70).

ومن المِشْهِرَات مخافة من دخول أحد على المرأة الوالدة وهي بتولد بباذنجان ،وذلك بالذهاب إلى حقل الباذنجان ، وقطع باذنجانة كبيرة نصفين ،وبعدها تتبول على نصف الباذنجانة (ص 74)...إلخ .

وقد نجحت الكاتبة في جذب المتلقي ومشاركته لهذه الأحداث في صورة تلقائية ، لا نجد تكلفا في الأحداث ،ولا إطالة مملة ،ولا تحيزا لرأي ما ،إنها راوية للحدث ليس إلا ،وبموضوعية تامة ، مع وضعها في الحسبان أن هناك متلقيا يستمع لها ويصغى لهذا الحديث مكتشفا لمجتمع ما زال يعيش في هذا التفكير الساذج ، ويعالج أمور حياته بأمثال هذه التصورات.

-3- تستمر المِشْهِرَات على هذه الصورة ، ولكن تلمح الرواية إلى تغير الواقع وعدم الإيمان بمثل هذه المعتقدات ،بتغير الفكر، وقد مهدت الكاتبة بذلك التفكير ،بانتكاسة هذا التفكير ، في موقفين: موقف جربته مع العطار ،عندما لم يستطع الزوج القرب منها بعد تزينها له ،فاقترحت عليها حماتها: بمسح الشقة بماء وملح "ورجلة " وعرق حلاوة تحضريه من عند العطار (ص 80) ذهبت إلى العطار وطلبت منه عرق رجلة وعرق حلاوة ،سألها عن السبب ،فقال لها زوجك معمول له عمل ، وطلب منها مائة جنيه لفك هذا العمل ، فقال لها :- خذي هذا الحجاب ، ضعيه تحت المرتبة التي ينام عليها وهذا في جيبه ، وضعي هذه الأعشاب المطحونة في برطمان عسل نحل ، وكل يوم يأخذ ملعقة قبل النوم ، وهذه ثلاث وريقات فيها بخور ، كل يوم يتبخر بواحدة قبل المغرب ، ويرمى البخور المحروق في الشارع (ص82).

ازدادت الحالة سوءاَ ، ولكنها كذبت على العطار عند مقابلته وقالت الحمد لله ، ولم يرجع زوجتها إلى حالته إلا بالتقرب إلى الله بالوضوء وقراءة القرآن ، وصليا كل واحد منهما ركعتين لله ، بعد تلاوتهما آية الكرسي ، ثم المعوذتين .... أمسك زوجها يدها وقبلها ، وكانت هذه القبلة هي التي أعادت ماء الحياة بينهما (راجع ص83).

الموقف الثاني عندما اشتكت زوجة ابنها من وجع في ساقها ، اقترحت عليها حماتها عمل زار لها ، وبالفعل أحضرت لها الشيخ مسعدة والبخور اللازم لتعمل لها زارا ،وتخرج لها العفريت (وبدأوا يقيمون خيمة داخل الغرفة بالملاءات، ثم وضعوا المريضة تحتها ، ثم دخلت الشيخة تحت الملاءة وهي تردد بعض الكلام غير المفهوم ، وبعض النسوة يرددن معها ممسكين الدف ،إحداهن ممسكة " مقايض "فخارية فحم مشتعل يوضع عليه البخور المحوج ... فينتشر الدخان ويغطى المكان (ص 88) جاء ابنها وتضايق ولم يعجبه ما حدث وكلمها بتوعد أن تأتى بالفلوس، وانتهي بموقف مأساوي : أمسكت الأم المكنسة وجرت وراء الشيخة مسعدة ومن معها وهي تدفع بهم من على السلالم _ أخرجي يا وليه يا .... ثم قذفت أختها بجردل الماء عليهن .....ووقف الجميع على السلم وهن يضحكن (ص89).

وتختتم الرواية بالذهاب إلى طبيب العيون لمعالجة عينها، بدلا من السير في طريق الشعوذات والخزعبلات المفرغة ،التي تعلم الكاتبة الكثير من أنواعهافي معالجة العيون ، ولكنها تعرض عنها وتعمل عملية بالليزر ... ليأتي ختام الرواية متسقا مع رؤية الكاتبة بتغير الحياة ،وآليات التفكير معها ، والأخذ بمعطيات الحضارة ،التي هي أداة علمية يقينية لخدمة البشرية والارتقاء بها .

-4- البناء الفني في الرواية يتماشى مع التراث الشعبي ،فلا يأخذ صيغة التسلسل المنطقي ، في توالى الأحداث وإحكامها ،فالرواية عبارة عن مجموعة من المشاهد يستدعى بعضها بعضا ،وإن اختارت الكاتبة - لتحقيق رؤيتها – من مشاهد الحياة ومواقفها ما يتوافر فيه هذه المعتقدات ، دون إدغام هذه المشاهد مع نسيج الأحداث عامة في الحياة ، فلا نجد علاقات أسرية لهذه الشخصيات ، تعترض أو تؤثر ،أو تشتكى من الموقف المالي لمثل هذه المعتقدات ،وكان أولى بالكاتبة أن تختار واقعة واحدة لهذه المعتقدات ، وتجعلها بؤرة الأحداث ، تدور حولها الرواية ، مع معالجتها من رؤى متعددة ،ليعطى ذلك درامية للحدث ، ولا نجد وصفا لمعالم شخصياتها بقدر ما تعكس رؤاهم العقلية واستقرارهم النفسي لممارسة هذه السلوكيات .

وقد استخدمت الكاتبة اللغة العامية الدارجة لتتماشى مع البيئة الشعبية ، ولتعبر عن هذه ملامح ومواقف هذه الشخصيات ، فاللغة العامية هي اللغة المناسبة وخاصة في الحوار هنا ، للتعبير عن هذا الواقع في سذاجته وتلقائيته ،ولو استخدمت اللغة الفصحى لحدث انفصام بين الواقع والفكر الذي تجسده هذه الشخصيات ، إضافة إلى استخدام الأغاني الشعبية التي لها طعم ومذاق خاص .

5) وردية ليل (لإبراهيم أصلان)

-1- وردية ليل لإبراهيم أصلان نموذج لتيار التشيىء أو التبعيد أو التحييدأو التغريب ، وفي الوقت نفسه نموذج لحلقة القصص القصيرة (280)،حيث تتكون من مجموعة من القصص، تكون مجموعة من اللوحات، بلغت خمس عشرة قصة ، أو لوحة ، واتخذت هذه العناوين (فستان التيل – تأهيل – الدرج – عام سعيد للسيدة - مصابيح – نوافذ- النوم في الداخل – كوب شأي – الصاحبان – عبر حاجز من الزجاج – يوم آخر – طلعت وليلى – السلالم – دموع – رؤيا) بدأت هذه الحلقة بقصة (وردية ليل) التي نشرها في مجلة الدوحة فبراير1986 ،هذه القصة أدرجها في هذه الحلقة رقم 8 تحت عنوان

280- أقصد بحلقة القصص القصيرة مجموعة من القصص القصيرة ، لا يرتبط بعضها ببعض ارتباطا عضويا يخضع لمنطق التسلسل والسببية، ولكن مجموعة من القصص تتجاور فيما بينها ،وتشترك في تكنيكها العام، من حيث الراوي الذي يروى الأحداث والشخصيات، والأحداث التي تدور حول حكايات عن المكان ،أو عن الشخصية الساردة، كإطلالات، أو شذرات عن السيرة الذاتية، لهذه الشخصية، مكونة عملا قصصيا ،وقد عرف الحلقة القصصية مجدي وهبه وكامل المهندس تعريفين : الأول:مجموعة القصص (الشعرية خاصة) التي تعالج مآثر بطل خرافي، أو تاريخي، مثال ذلك سيرة عنترة بن شداد في الأدب الشعبي العربي.

الثاني : مجموعة من القصائد أو الأغاني التي تكون شبه دائرة معارف ،حول حدث ،أو بطل، أو أسرة ،مثال ذلك مجموعة الملاحم اليونانية القديمة، التي تعالج حرب طروادة .

بيد أن هذين التعريفين بعيدان عن مفهوم حلقة القصص ،ويدوران حول الشعر أكثر من مجموعة القصص التي تكون حلقة تتجاور، وتترابط برباط دقيق فيما بينها ،ولا تسرد حدثا من البداية للنهاية، وفي هذا الفلك نفسه دار إبراهيم فتحي الذي أطلق عليها سلسلة قصية Cycles Cyclesفي تعريفه لها " مجموعة من التمثيليات أو القصص تدور حول شخصية محورية، أو موضوع أو حادث رئيسي ،مثل قصص حرب طروادة، وملاحم شرلمان، وقصص بطولة الملك آرثر ،وفرسان المائدة المستديرة والسيرة الهلالية.

والتعريف الذي يقترب من الصواب هو تعريف فورست إنجرام الحلقة القصصية، مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط بعضها ببعض، حتى أنه يمكن فهم بعض القصص، من خلال فهم القصص الأخرى ، وان كانت القصة الطويلة (النوفيلا) تعكس للعلاقة غير المباشرة بين القصة القصيرة والرواية، فالحلقة القصصية تعكس الصورة المباشرة للعلاقة بين القصة القصيرة والرواية،ويطلق على حلقات القصص متوالية القصة القصيرة، ومجموعة القصص القصيرة المتكاملة،والروفيلا (مصطلح منحوت من الروايةRoman والنوفيللىNovelle)

الحلقة القصصية تختلف عن المجموعة القصصية، فالثانية تحتوى على مجموعة من القصص كل قصة لها بناؤها المستقل واستقلالها الفنى، دون أن يكون هناك روابط بين قصة وأخرى في المجموعة، على خلاف الحلقات القصصية التي تتكون من مجموعة من القصص، يربط بينها روابط فنية، كالراويالذي يروى الأحداث ، أو اشتراك القصص في الحكى عن مكان ما ،وزمن ما، ولا يشترط في حلقة القصص الوحدة المحكمة بالمفهوم الأرسطى ،إنها وحدة من نوع آخر من خلال الوحدة والتنوع، وبذلك تحتاج الحلقة إلى نمط خاص من القصص، يربط بينها - كما ذكرنا - التيمة المحورية للقصص ،والراوى،و الزمان ،و المكان الخ .راجع :

-1 مجدى وهبه وكامل المهندس :معجم المصطلحات العربية في اللغه والأدب , مكتبه لبنان عام 1984ص337.
-2 إبراهيم فتحي :معجم المصلحات الأدبيه ط دار شرقيات ط عام2000ص138.
-3 3-See; Forest Ingram ;'Representive short story cycles of the twentieth century studies in aliterary the hugue.u.s.A.1971 p.13
4- راجع: د.خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية (1960:1990) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998.
5- ص282:283.

(كوب شاي) وقد نشر من قبل قصة (تأهيل) في مجلة الثقافة الجديدة أبريل 1988 وقصة عام سعيد للسيدة في مجلة إبداع سبتمبر عام 1988، وأعتقد أن الكاتب من تاريخ نشره لوردية ليل، راودته فكرة عمل رواية كما يحلو له ،وقد كتب على غلاف هذه الحلقة (رواية) لأن مجموعة القصص تدور حول تيمة واحدة ،مجموعة من الشخصيات المهمشة تعيش حياة آسفة، وفي عمل تتوارى فيه قيمة الإنسان، وجاء الزمن امتدادا للتعبير عن هذه الشخصيات البائسة ،فجعله في الليل - على خلاف الناس - وتأتى المقدمة(فاتحة) جزءا من هذه اللوحات والتي يقول فيها :

جبال الكحل

تفنيها المراود

هكذا كانت تقول

ولم لا ؟

رحم الله أمنا "رأفة"

ماتت

وضاعت المكحلة

ولم يعد بقايا إلا القليل

وظل المثل سائرا

كلما ضاقت أو ثقلت الأحزان:

جبال الكحل تفنيها المراود (281)

جبال الكحل تفنيها المراود، وجبال الحزن والأسى تثقل على هذه اللوحات القصصية، ولا يفنيها شيء ،إنها مفارقة فنية تثرى العمل الفني، على الرغم من أن الكاتب لم يذكر صراحة كلمة حزن، أو أسى، أو بأس، أو ألم ،وإن ذكر دموعا، ولكن لم يذكر سببا لها، بل ترك اللوحات تصور للقارئ عالما أسيان يعيش فيه مجموعة من الأشباح(رجال مطحونين)، تحت جنح الظلام، والقصص القصيرة رغم استقلالها ، تنداح فيما بينها ،فليست قصصا مغلقة، بل قصصا مفتوحة بعضها على بعض ،وينطبق عليها ما ذكره إنجرام عن قراءة قصة تساعدنا في فهم قصة أخرى، لتصنع لنا عملا روائيل ، عمل لا يفتقد الرابطة ،ولكنها رابطة من نوع آخر غير ما تعودنا عليه غى الرواية التقليدية ، فهناك ارتباط بين هذه القصص ،بعضها البعض في التيمة نفسها، تصوير لواقع بائس على هامش الزمن ليلا، وفي المكان الخانق (المبنى العالي ذو الأضواء الهادئة) وممارسة عمل يفتقد النضارة والتجدد ، ولا يشعر الإنسان فيه بذاته وقيمته ،إضافة إلى هذه المحاور المشتركة(الراوي–التيمة -الزمان –المكان) إننا نشعر برباط داخلي بين القصص ،فمثلا في قصة النوم في الداخل، تحدث الراويسليمان عن البنت الجميلة آسيا التي رأها(محمود) في وردية الصباح ،تبتسم له، فأحبها،وأراد أن يتزوجهاص53،و في قصة السلالم يتحدث عن لقائه(الراوى) بمحمود وأن آسيا لن تصدق، عندما أخبرها بهذا اللقاء، وفي قصة(رؤيا) يتذكر الراوىبعد تقدم العمر محمود وآسيا :

281 - إبراهيم أصلان : ورديه ليل ط الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبه الأسرة عام1999ص9 وسأذكر الصفحات في متن الدراسة.

يأتينى محمود قزما بثياب ملونة

والمرأة آسيا حزينة وصامتة (ص 106) .

وفي القصة الأولى فستان التيل يلتقى ببنت ليل ،كانت ترتدى فستانا من التيل ، وتثبت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء، في آخر قصة رؤيا يقول: تذكرت البنت ذات العينين الكبيرتين والخرزة الثقيلة الزرقاء ص 106وفي قصةعبر حاجز من الزجاج يذكر لفتاة (هدى) ترسل لرجل ينتظر مجيئها إلى السعودية للزواج منها، وكانت قد تزوجت من رجل عربي ،فأرسلت إليه برقية مفادها : لا تنتظرني تزوجت هدى ص79. وفي قصة رؤيا يقول كانت آخر البرقيات التي طالعتها صغيرة لا تتجاوز بضع كلمات : لا تنتظرني تزوجت هدى ص105.

ونجد تمليحات في القصص عن تقدم الشخصيات في السن ،فسليمان الذي بدأت الحلقة، وهو شاب، ترمى عليه امرأة دلالها ، وتطلب منه أن يصحبها إلى مشاهدة الفيلم ،وعندما يقول لها :

-حنعمل ايه في السيما

يكون ردها مكشوفا وفاضحا:

- ممكن نعمل كل حاجة (ص14).

في القصص التالية نرى تقدمه في العمر،حيث يضعف بصره ،ففي قصة السلالم يقول :غير أنني لم أكن واثقا من التحقق من شخص محمود، بسبب تلك السنوات الطويلة التي مضت ص93. ويزداد الضعف بتقدم الأيام، ففي آخر قصة (رؤيا)

يكاد يعشى بصره،يقول: وكان الضوء الذي تشعه هذه العشرات من لمبات النيون ،داخل جدران القاعة المطلية بالزيت الرمادي ،يعشى عينىّ ويؤلمهما ،لن يعد بوسعي هذه الأيام أن أبقيهما مفتوحتين ،دون حرقة ،ودون دموع ص105،وأخذ يتذكر أحداثا سابقة ،المرأة التي طلبت مصاحبته ،في دخول السينما ،البنت التي أرسلت برقية لخطيبها ، تفيده بعدم انتظارها لأنها تزوجت ....آسيا ومحمود ...الخ

والحريري يتقدم به العمر، نراه في قصة دموع يفتقد الإحساس بالزمن، ويؤذن لصلاة الفجر في الساعة الواحدة، وكان صوته ضعيفا هزيلا(وأثناء التكرار كان يمد هذا الصوت، ويمده حتى يحتبس، ويضيع، ثم ينفلت بعيدا.... لاحظت أنه يؤذن بكلام غير مفهوم)ص99.

ومن الروابط التي تربط بين القصص الشخصيات ،فقد جعل (الكاتب)الشخصيات تتوالى جيلا بعد جيل، فيحل سليمان ومحمود والحريري محل العم بيومى، والعم جرجس ،كما حل هذان الأخيران من قبل ، محل الخواجة شقال، والجنرال متولي، وحسن بحر، والريس ماكميلان، والأسطى قدري.

-2- ذكرنا من الروابط التي تربط بين القصص في هذه الحلقة القصصية الراوى، والزمان ،والمكان،والشخصيات، فالنصوص من الأول إلى الخامس(فستان التيل - تأهيل - الدموع- عام سعيد للسيدة – مصابيح) تروى على لسان سليمان ، والنصوص من السادس إلى الحادي عشر(نوافذ – النوم في الداخل – كوب شأي – الصاحبان – عبر حاجز من زجاج – يوم آخر) يتناولها راويان : أحدهما متكلم (سليمان) والثاني غائب (الكاميرا) التي تقوم باستقاب حركة الحياة خارج المبنى ،أما سليمان فيحكى لنمو علاقاته بزملائه، محمود، والحريرى ،وعم جرجس ،ولبعض العابرين ،صاحبة البرقية (هدى) طلعت الرجل الغريب المتزوج من هدى...الخ ،صاحب المعطف،صاحب المقهي ،وعم مرزوق بائع الانتيكا... الخ، النصوص الأربعة الأخيرة (طلعت وليلى - السلالم - دموع – رؤيا) يرويها سليمان،فتكاد شخصية الراوي سليمان تستقطب كل نصوص الحلقة، تقع الأحداث ليلا(ورديات ليلية)

وأحداث متنوعة لتنوع الشخصيات،وتنوع موضوع الحكى ،وقد جاءت مفردات الكاتب صريحة ،بذكر الليل ،أو بالإشارة أحيانا إلى الضوء ليلا، أو بداية الصباح، ففي قصة فستان التيل يقول (كان الوقت ليلاص13) وفي تأهيل يقول(كان المطر الذي تساقط أول الليل قد توقف الآن،ص21) وفي قصة الدرج يقول(ده النهار قرب يطلع ولم يعد أمامنا إلا وقت قليل ،لكى نخرج ثلاثتنا إلى الحوش، وننتظر أول القادمين من وردية الصباح،ص27) ياه دى وردية الصبح قربت توصل ص30، ويلمح في قصة مصابيح إلى الوقت على لسان عم جرجس، عندما سأله سليمان عن عروسه، فرد جرجس: يا خويا عندك وردية الصبح كلها بنات ص42، وفي قصة نوافذ يلمح إلى الوقت بتوافد العاملين في وردية الصبح، وإلقاء تحية الصباح، وفي كوب شاي يقول (كان الليل يوشك أن ينتصف ص81، ويلمح إلى الزمن في قصة السلالم في قوله(خطوت إلى الصالة الطويلة المضاءة في الليل ص 93)في قصة دموع يقول (كان ليلا كبيرا، صافيا ،وموحشا ص99) ويتلاحم حضور الزمان مع المكان الذي تجرى فيه الأحداث(مبنى البريد)الموحش الصامت كآبه وثقلا،وتتم مشاهد وردية الليل في مكان داخلي محدود خانق، يطل عبر الزجاج والنوافذ على مكان خارجي غامض وبعيد، وفي كل النصوص - تقريبا- تتكرر مفردات المشهد ،حتى أن القارئ ليخرج من نصوص الكتاب كلها،وقد انطبعت في ذاكرته بعض مفردات المشهد المتكررة،:الشجرة الكبيرة تحتلها العصافير،والنافذة المفتوحة على الحوش الكبير ،والسلالم الرخامية العريضة ،والمدخل البعيد المفتوح على الشارع الكبير الخالى، والحاجز الزجاجى الغائم، ولمبات النيون التي تغمر المكان، وجانب من سماء الليل عبر النافذة ،ويمكن للقارئ أن يراجع- مثلا - حضور هذه الشجرة الكبيرة، التي تحتلها العصافير، ليلاحظ أولا أن هذه الشجرة تحتلها العصافير (تعنى الليل) بطريقة أخرى ،وليلاحظ - ثانيا- أن هذه الشجرة أصبحت بعد تكرارها شيئا مألوفا ومتفقا عليه (ص27).

ذكرنا من قبل اتصاف إبداعات إبراهيم أصلان بالشيئية، واستخدام التقنيات السينمائية ،فالكاتب في هذه الحلقة يصف في حيادية،وبدون تدخل بتعليق، أو إظهار عاطفة ما، ولكن ما يسرده الكاتب يتضمن مراراة وحزنا في الأعماق، لشخصيات أسيانة، لا تتمرد على الواقع ،أو تعاديه، ولكن تحمل في أعماقها حزنا لا يذوب. نلاحظ هذا الملمح من بداية العمل الفني ، ففي قصة فستان التيل يستخدم التكنيك السينمائي لوصف مشهد متعدد اللقطات، يبدأ بتحديد المكان شارع 26 يوليو، والزمان كان الوقت ليلا، ثم يستطرد للتمهيد للحدث، اللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما ،الذي ازدحم برواد التاسعة،هناك امرأة عيناها زائغتان ،تبسمان ....اقترب من ناحية المشرب المفتوح ،والعامل الذي ينحني بسترته القصيرة البيضاء، يسوى كتلة اللحم، ويديرها أمام النار، شم رائحة الشواء وهو يقول....... وهنا يبدأ الحوار، وكأن كل ما حدث تمهيد للحدث ،تتوجه الكاميرا إلى الشخصيتين في هذا الحوار قال:

- أهلا.

قالت :أهلا .

- على فين.

- أنت اللي على فين .

- أبدا .

تحركا عبر المدخل الزجاجي المفتوح ،كانت تسبقه قليلا، وترتدي فستانا من التيل، وتثبت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء ....توقف..... ويستكمل الحوار . قالت :

- أنت داخل السينما .

- لأ.

- ليه .

- لازم شفت الفيلم.

- أبدا والله.

- أمال مش عاوز تدخل ليه.

- هنعمل ايه في السينما.

- ممكن نعمل كل حاجة. (ص14).

وهنا يدرك مغبة ما يؤول إليه الموقف ،فيفكر في الهرب منها ،وقد كان بعدما اشترى نسختين من جريدة أعطاها نسخة، وتركها إلى عمله.

وفي قصة عام سعيد للسيدة تركز الكاميرا على تسليم برقية لمدام ميرا بودوفتش، يبدأ المشهد بافتتاحية :صعدنا الدرجات العريضة، حتى وقفنا بين مدخلين، في الطابق الأول ،ومضت فترة قبل أن يخرج البرقية والقلم،يتجه إلى أحدهما، ويضغط على الزر الدقيق الباهت، وسمعنا صوت الكنارى، ثم تتوجه الكاميرا إلى المشهد ، كانت سيدة طويلة بيضاء، لها شعر رمادي ملموم .

- جود يفنتج مدام.

ومد يده بالبرقية والقلم.

تناولتها وهي تنقل عينيها بيننا

- تلجرام مدام هابي نيويير.

- أوه تلجرام .

بعدها تتجه الكاميرا لرصد المكان ،حيث الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة ،ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئا لسيدة شابة جميلة، وفي الركن البعيد كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب الأنبوس اللامع ،يعلوه بوق كبير، وعادت بالمظروف وقد طوته على الإيصال والقلم ،وانحنى العم بيومي بقامته الكبيرة:

- هابي نيو يير مدام .... واعتدل

- أنا بيومى ....ابتسمت السيدة وهزت رأسها وقالت:

- سنة سعيدة بيومى.

- سنة سعيدة مدام .

فالكاميرا تتجول في المكان، وترسم ملامح الشخصيات أثناء الحديث ،وتتبع بعد ذلك حتى نهاية الحدث ، يقول :ونزلنا.... وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة ...كان يعيد الإيصال جيب سترته عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة. (ص37).استخدام التقنيات السينمائية التي تقدم المشاهد للمتلقي، دون تدخل المؤلف، ويوصل الكاتب رسالته للقارئ ،في حيادية تامة،أهم جماليات التكنيك السينمائي ، وقد بلغت الشيئية درجتها في هذه الحلقة في الوصف الموضوعي للمواقف والأحداث، والأماكن دون ظهور عاطفة ما،

وقد أدرج الكاتب في قصة طلعت وليلى رقم 12 برقية طويلة إلى زوجته السجينة في السعودية، تجاوزت هذه البرقية صفحتين، وذكر في الهامش أنها برقية واقعية، سردها بنصها منها:

ليلى هاشم المصرية

سجن مكة العمومي ....جناح النساء

مكة العمومي السعودية

أعرفك يا ليلى أنا كويس وينقصني رؤياك الجميلة،وأرجو من الله أن يعفو عنك (ص87).

ونعرف من البرقية أنه أرسل إليها ألف ريال سعودى ،ثم عزم النية على إرسال مائتي ريال أخرى من طرف أختها صباح ...الخ

وهذه البرقية لم تأت حشوا في البناء الفني ،ويمكن أن يستشف المتلقى دلالتها في قوله :

- أرجوك تسامحينى إذا كنت غلطت في حقك (ص87).

وتركنا الكاتب لنأول نوعية هذا الخطأ ،وكما ذكرنا من قبل أن القصة القصيرة لم تعد رسالة جاهزة للمتلقى، لكنها مشروع يقوم المتلقى بإنجازه مع الكاتب، قد نلمحا خطأ أخلاقيا قد حدث ...بدليل قوله :أرجوك تسامحينى ....

6) حداثة النص والبحث عن الهوية

(قراءة في رواية " كما يليق بحفيد " لأحمد قرنى ")

-1-أحمد قرنى قامة أدبية عالية بإبداعه المتفرد وأدائه الراقى ، كاتب في صفوف الكتاب الكبار ذوى القامات السامقة ، إنه كاتب ممتع بحق ، تقرأ لأحمد قرني فيدهشك في نصوصه بما يطرحه (النص) من قضايا ، ويستحوذك بأسلوبه الشعري المثير ، وقد تُوّجت إبداعاته الروائية بحصوله على جوائز عربية ومصرية ، فرواية " آخر سلالة عائلة البحار " فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي عام 2005م ، و روايته " حارس السور " فازت بجائزة مجلة الصدى الإماراتية ، وروايته " كما يليق بحفيد " في طبعتها الأولى كانت بعنوان " الأقدس " فازت بجائزة بجائزة اتحاد كتاب مصر .....إلخ

ونحن في رواية " كما يليق بحفيد " أمام عمل روائي مدهش ، يدهشك في تقنياته السردية وأدائه المتفرد ، يثير فيه الكاتب لأزمة تمزق الذات وضياعها في عصر القمع والضياع، سراج بطل هذه الرواية ممزق من الداخل ، يبحث عن ذاته، عن بيته ، ماضيه العريق ، و إرث رجل ضرب المثل في المروءة والوطنية والفداء جده يوسف الواجدي ....ولكن رجع خائباً ، وازدادت أزمته بفشله وضياع بيته ، ودخوله السجن ورغم أن الرواية تعرية للنظام الناصري القامع الذي استحوذ على الحياة لفترة طويلة ، واستقطب كثيراً من النفوس لعواطف شعب مفرغ ، شعب كما تقول الرواية "..... المصريون طيبون إلى درجة أنهم يصدقون أن الحاكم لا يعلم شيئا مما يحدث .... حتى حسين حرب كان يصدق ذلك " وحسين حرب أحد المتضررين من الثورة حيث اعتقل غير مرة وذاق العذاب ألوانا ، وحتى سماح الفتاة الليبرالية المتحررة والتي صدمت بقتل حبيبها علاء لقيادته مظاهرة ضد النظام كانت تصدق ذلك ، ورغم أن كثيراً من الأحداث جرت في العهد الناصري ، وحتى مظاهرات الطلاب في عهد السادات اعتراضاً على معاهدة السلام

إلا أنني أرى أن ما تصوره الرواية يتجاوز هذه الفترة ، لتصور لنا أزمة الانتماء وضياع الهوية في مجتمعنا المصري حتى هذه الفترة ، للقمع السياسي والقهر الذي نعيشه تحت وطأة حكم أدواته الحديد والنار والاعتقال ، ومما يؤيد رأينا عنوان الرواية (ما يليق بحفيد) الاغتراب والضياع جاء امتداداً لجيلين (جيل الجد ،وجيل الأب) ،وامتدَّ في جيل الحفيد ، فالبطل لم يعاشر أباه الذي أُسر في حرب 1967 م ، هذا العام كانت ولادة الكاتب ، وهذا البطل تخرج من الجامعة وتزوج ، وفشلت زوجته في إنجاب مولود ، وهذا إيحاء بقتل المستقبل ، وعاصر مظاهرات في عهد السادات لم يشارك فيها ، ورأي جده لماماً ، أعتقد أن شخصية سراج (الراوي والبطل) شخصية معاصرة لشخصية الكاتب ، لقد عاش سراج فترة من التأزم ،نثر هذه المشاعر في طيات روايته ن ولكن نكتفي بهذا المثال " إنني أشعر أنني أسقط في فراغ ..... نوع من الخوف المبهم يتملكني ...حالة من عدم الاتزان والتوتر حين أشعر فجأة بالدوار كأنني أقف على حافة الوجود ، وأنني أسقط لا محالة في هاوية الظلام اللانهائي"(282) .

-2-البطل (الراوي والمشارك في الأحداث) يعبر عن جيل من أجيال هذا الشعب، فترة حكم السادات ، التي جاءت امتداداً في الوحشية والقمع لجيلعبد الناصر الذي تركز الرواية على تعريته ، يقول البطل راثياً لحياته المنزوعة القيمة " قضيت حياتك في وظيفتك تحتل كرسيا تافها في سلم وظيفي مهين ، داخل بناية حكومية متهالكة تحصل على راتب وضيع ، لا يساوى ثمن فردة حذاء لامرأة أنيقة ...تتسول آخر كل شهر من صهرك كامل الجوهري مصاريف علاج أمك ومصاريف ولاء ...

[282]- أحمد قرنى : كما يليق بحفيد ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة – رقم 431 عام 2013 ص 149 وسأكتب رقم صفحات الرواية في المتن لكثرة الاستخدام .

حتى ولاء التي قضيت عمرك في محرابها دنست كل شيء " (ص 160) .... ضياع واغتراب وفقر وتمزق صنعته سياسات متردية ، لا يهمها سوى استقرار نظام الحكم بكل الطرق الوحشية المدمرة ، فلا يوجد في الواقع ما يمكن أن نطلق عليه اختلاف في الرأي ، أو معارضة ، هذا ما عبرت عنه الرواية في قول الكاتب " أنظمة العالم الثالث مليئة بالقمع والوحشية حتى معالصغار ...إنها حكومات ساقطة تطعمنا بالكاد وتضن على أحدنا أن يصرخ إذا شعر بالألم من قسوة قبضتها الحديدية ...." (ص 167).

وهذا الاغتراب صنعه عوامل عدة ، أولها القمع وقد جدل الكاتب - وبحرفية- بين هذا القمع وافتقاد الهوية بافتقاده (البطل) المكان الذي تكون به الهوية ، فلا وجود لإنسان إلا بمكان يأويه ، وتسمو قيمة هذا المكان إذا كان ذا قيمة وتراث عظيم ، وفي الرواية وجدنا استحالة الحصول على بيته في الكيمان ، هذا البيت الذي بناه الجد ، وحفل ذكرياته النضرة ، وارتبط به ارتباطاً روحياً ووجدانياً ، أحب هذا المكان بجنون ، ولكن نظام الدولة عصف بانتمائه وكيانه وانتزع البيت ليكون ملكا للدولة ، ورغم جهوده وسعيه اللامحدود في البحث عن أوراق البيتفي قصر رشوان ، عند حسين حرب و سعيد عقرب و سيد خاطر ، وأخيرا عند صالح النويهي في خور عيسى .....ليحصل على حقيبة جده التي بها الأوراق ، ولكن تتبع الشرطة له أرغمه على إعطاء هذه الحقيبة لفرحة زوجة سعيد عقرب ، فلم تفده في استرجاع البيت.... لقد افتقد سراج كل الوصلات الحميمية بالمجتمع ، افتقاده للبيت ....افتقاده لكل الأحبة ...جده ،أبوه ، حسين حرب ، سعيد عقل .....زوجته ولاء التي اعتنقت البهائية ، حتى حبيبته شروق التي دعته للرجوع إلى قصر رشوان ليعيش معها ، رفضت السلطات أن يذهب إلى هناك ،

بحجة أن هذا المكان مكان الأفاعي (هذا وصفهم للمعارضين للنظام) كل ذلك دفع بسراج أن يقول " بدأت أفكر في الموت ...الموت هو الطريق الوحيد للنجاة من هذا القلق من هذه الحياة المزعجة التي لا جدوى منها ...صارت فارغة لا معنى لها على الإطلاق ....تبدو كجدار صامت بلا فتحات .... لا يمكن للمرء أن يعيش في عالم بتلك الفظاعة وهذه الوحشي (ص 151)

لقد أدركت ولاء تأزم البطل بهذه الصورة فعاشت مع أبيها لأنها " لا تريد ألا تتعب نفسها في الجري وراء رجل يسير في الهواء ، رجل يصعد على أمنيات لا تمشى على قدمين ..." (ص10) ووجد سراج نفسه المتمزقة في إحدى لوحات شروق لـ " رجل حافي القدمين يسير في الهواء ، كانت إحدى قدميه مثنية وإحدى عينيه تحلق في الفراغ ،إحدى يديه يضعها خلفه ويبدو متكئا على جذع نخلة،أعتقد أن هذه الصورة تمثلني" (ص 94)

غالبية شخصيات الرواية - إن لم تكن كلها - عاشت حياة القهر والتسلط ، الجد يوسف الواجدى عاش حياته مناضلا ضد الإنجليز ، أيد الثورة ، وعندما رفض ما فعلوه بمحمد نجيب كان جزاؤه الاعتقال ، و التوقيع على إقرار بألا يمارس العمل السياسي ، اعتقل غير مرة ، ففر إلى الجبل للاختباء به ، ولا نعرف مصيره ، الأب (على الباسل)أُسِرَ في حرب 1967 م ، وتركته القيادة دون المطالبة بحق رجوعه ، وقامت بتمثيلية درامية تعلن التنحى وقام الشعب بإكمال المشهد الميلو درامى برفض التنحى ...حسين حرب وسعيد عقرب أُعتقلا غير مرة ، ومات حسين حرب في السجن ودفن كعاهرة تحت جنح الظلام ،و سيد خاطر قضى نصف عمره في زنزانة حقيرة في سجن القلعة يردد أفكاراً بلهاء عن الحرية هو ورفاقه ولكن الحراس ينظرون إليهم .... إلخ (ص 129)وعندما حلم (البطل) بالخلاص كان بلقاء سماح في وطن أفضل وحياة أجمل ، فرت إليه سماح ، ولكن ظل هذا الحلم أملا ،لقد رجعت سماح مكسورة الوجدان ، بعد تركها الوطن والزواج هناك والفشل في الزواج هناك ،

وهذا له دلالته أن الحياة الجميلة تكون على أرض الوطن ، أم الهروب من الوطن فهو نفي اختياري مصيره الفشل ، وفي نهاية الرواية يُعتقل (سراج) ، ويوقع على إقرار بعدم الذهاب إلى قصر رشوان ، بعد ارتباطه وجدانيا بشروق التي طمح ان يعيش بجوارها حالة الاستقرار والأمان .

ومن عوامل اغتراب البطل انفصام العلاقات بينه وبين من يحيطون به في عالم الواقع ، لقد كان تعامل البطل مع أمه وزوجته ، أمه تنكفئ على ذاتها في حزن أليم بعد فقد زوجها على الباسل ، وظلت تهذى في حياتها بمجيء زوجها لأنه لم يمت ، الماضي والقمع تركا تركة موبوءة في النفوس ، أما زوجته ولاء فقد عبر كان التباعد الفكري بينهما لاعتناقها البهائية ، أما تعامله مع حسين حرب وسعيد عقرب وسيد خاطر فكان لفترة محدودة ، وخلالها تمّ موت حسين حرب وسعيد عقرب ، وبقى سيد خاطر الذي يعيش حياته منطويا على نفسه وله موقف سياسي لذا فهو مراقب من الأمن ، يعيش لشيئين للخمر ولكتابة الشعر ، وهناك شخصيتان أثرا في حياة البطل هما : شروق بنت سيد خاطر فنانة تجيد الرسم ، لقد غضبت منه بدون داعي وبعدت عنه لظنها أنه بلغ عن والد ولاء (كامل الجوهري) لاعتناقه البهائية ، وحذره الأمن من الذهاب لقصر رشوان والتعامل مع شروق ووصف ضابط الأمن رسومها بالبدائية .....فلم يبق سوى فرحة التي لا حول ولا قوة لها بعد موت زوجها (الذي كان يجيد صيد الثعابين والحيات فواصلت نشاطه) لتنتهي الرواية بتوغل الاغتراب في روعه ، وجاء حلمه بالقرب من شروق مستحيلاً ، في خضم عذاباته وتمزقه الروحي ، يقول في نهاية الرواية ، و في عبارات مشجية مؤسسية " كل المسافات تلاشت وقعت في العراء أمام أعين المارة ، بحثت عن مأوى لجسدي المنحدر كشلال أتشبث بالصراخ ...أين أنت يا شروق ؟! أنا قادم إليك مرغما لا حيلة لي ..أحن إلى أرضك ...أرض جدي... شروق هل بوسعي أن أرى تلك الأرض ثانية ؟! أم أنها الأحلام الباهتة تسقط صريعة تسقط كورقة صفراء ناشفة .... " (ص 245)

ولكن للأسف في بلادنا لا مجال للحلم و " لا يجب أن تحلم .... يجب أن تحيا داخلك في ذاتك يجب على المرء أن يتخلص من أحلامه سريعا يقلبها في القاذورات يمعن في قتلها بسكين عريض .." (ص 119).

وتعبيراً عن الاغتراب جاء تعامل البطل مع الشخصيات التي لا ينسجم معها فيه البعد والحذر ، نذكر منهم حسين قاسم الإخوانى ، فنجد هذه الشخصية متخبطة مع نفسها ومع غيرها ، لكم دعاه أن يدخل معهم عضواً في الجماعة ، وتنتهي حياته بقتله لأنه حاد عن مبادئ الجماعة ، ومن قبله قتلوا زوجته ، وتركوا ابنه (طارق) يتيماً ،هذا التشتت الفكري والعقائدي كان عاملا أساسياًفي اغتراب البطل ، جهاز الدولة بجبروته ، ومطاردة كل المعارضين بصورة قمعية ، تشتت مذهبي بين من يعتنق الإسلام بصورة وسطية ، ومنهم من اشتط في فكره الإسلامي فكفر المجتمع ، إضافة إلى من ادعى ديانة جديدة تعد نسخاً للقرآن الكريم ....فقر وضياع وقمع سياسي ...إلخ..كل ذلك أدى لاغتراب البطل .

فالرواية ذات مغزى سياسي ،لأنها تعرى واقعا سياسيا متردياً ، خاصة فترة حكم عبد الناصر ، فنجد القوة الغاشمة لجهاز الأمن في القضاء على الخصوم والمعارضين ، ذكرت منهم الرواية يوسف الواجدى ، وحسين حرب ، وسعيد عقرب ، وسيد خاطر ، الذين اعتقلوا وذاق ويلات السجن وعذاباته ، وفي الرواية تلميحات سياسية كثيرة عن عهد عبد الناصر ومساره السياسي المتخبط ، فقد فرض الإقامة الجبرية على محمد نجيب ، وتمّ عزله من رئاسة الجمهورية ، وتمّ – أيضا- تحديد إقامته وإقامة النحاس باشا رئيس حزب الوفد ورئيس الحكومة في فترة زمنية ، وانتهي عهده بهزيمة مدوية ، راح ضحيتها آلاف المصريين الذين قُتلوا ،أو أُسروافي حرب 1967 م منهم على الباسل (أبو سراج) هذا النظام الذي لم يفك أسر أسراه، واكتفي بالخطب المجلجلة والسلام .

-3- تبدأ الرواية بالبحث عن أوراق بيت يوسف الواجدى في الكيمان ، حين أخطرتهم الجهات الرسمية بإخلاء البيت لعدم توافر المستندات ، وتنتهي بفشله في العثور على هذه الأوراق ودخوله السجن ، وخروجه بشرط عدم ذهابه لقصر رشوان والتعامل مع أناسها لعدائهم للنظام ، وقد سرد الكاتب ومن خلال هذه الرحلة والعودة لفترة زمنية تتجاوز الخمسين عامة ، فهناك إشارة في الرواية لمشاركة الجد (يوسف الواجدى) في مظاهرات تأييد لسعد زغلول المتوفي 1926 (ص 89) وهناك إشارة زمنة – أيضا- لمظاهرات الطلاب عصر السادات اعتراضا على إبرامه للمعاهدة (عام 1978م) ص 160 .

وقد استخدم الكاتب في بناء أحداث روايته تقنية تيار الوعيStream of Conscious الذي يعتمد في بناء الأحداث على مزيج من اللحظة الآنية للحدث ، والتذكر والاستدعاء للأحداث أخرى ماضوية ، ترد على الذهن هذه اللحظة فيكون الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشرى، وذلك باستخدام المونولوج الداخلي، والأسلوب الحر غير المباشر، وفي هذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث ... عن الزمن الحاضر ، و الزمن الماضي(283) وقد أشار الكاتب إلى هذا التكنيك في روايته ، حين قال غير مرة " تتكوم في رأسي أفكار بدينة... أفكار بحجم رأس العنقاء " (ص 47) فهذه التقنية تقوم على استدعاء موقف لموقف ،أو حدث لحدث ،أو المناجاة الداخلية ، فمن النوع الأول مثلا يتحدث عن أول لقاء بولاءحين جاءت تتسلق سور البيت من الجانب الشرقي حيث سقط جزء منه بدون سبب ،كانت ترتدي بنطلون أزرق وبلوزة بيضاء وتلف رقبتها بشال، سقط من على رقبتها حين دخلت حديقة بيتهم (ص 31)وأجابته...جئت من أجل القرنفل (ص 32) ...

283- راجع ديفيد لودج : الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطى، ط المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عام 2002م. ص 51:50

استلبت تفكيره ، وسكنت بأعماقه فهام بها " كصوت فيروز الذي لا يمل سماعه "، وهنا يستدعى أغنيات فيروز وخاصة أغنية " القدس العتيقة " التي سمعها وهو في العاشرة من عمره (ص 33) وبعدها يسرد لحاجته لشرب نسكافيه ، استدعى هذا حب والده لشرب للنسكافيه باللبن ، ويسترسل في إحضار جده للبن من المدينة ،

وهنا يتذكر ما كان يفعله الجد " كان يكتب ما يحتاجه البيت في ورقة للنسيان " وحديثه عما كان يشتريه جده استدعى شراء جده لسيارة قديمة فشل أبوه (على الباسل) أن يقودها، وضحك جده وقال : إنها سيارة باشاوات (ص 34) وهنا يستدعى صورة الباشا " تعلقت في ذهنه برجل أبيض اللون مشرب بالحمرة لديه شارب رفيع يضع طربوشاً أحمر على رأسه (ص 35) يستدعى هذا الموقف سرده عن مصافحة جده لرجل وقور (صورة محمد نجيب) وضع هذه الصورة في الصالة والاهتمام بها(ص 35 و36) الحديث عن بيت جده يستدعى سرده عن معيشته مع أمه أيام الغربة في الكيمان ، وتغير الحياة الآن ، فقد تم رصف الطريق وإنشاء مستشفي ومدرسة.إلخ ، وضع العربية (الجب) القديمة في ركن من الحديقة والتراب (ص 36) ثم يعود للحديث عن علاقته بولاء وتهمتها له بأنه لم يصبح رجلا ودائما ينتظر قرار أمه (ص 37) يعود ويسرد عن افتقاد الحديقة البهاء والجمال بعد الجد وتفكيره في إحضار مهندس لإعادة زراعتها ولكنه تخلى عن فكرته....إلخ(ص 37) ...إلخ ، هذه الأفكار تستدعى تذكره للأفكار التي رددتها ولاء في خطابها الأخير ،وهذا الخطاب يستدعى خطاب أبيه الذي أحضره الصليب الأحمر وسلمه إلى أمه ...إلخ ، فكل حدث يستدعى حدثا ، يرد على الذهن دون تكلف ، فالكاتب يروى وبطريقة تلقائية فيها حرفية الكتابة ، وجمال الأداء ، مع الربط بين اللحظة الآنية ، ولحظة التذكر ،

فالأحداث تسقط على الذهن – كما قالت فرجينيا وولف – في شكل ومضات مبتسرة متداخلة، لا تخضع لمنطقية التسلسل والتوالي ، أو التراتب الزماني المكاني ....ولذا يتحقق في قصة تيار الوعي كما يقول روبرت همفرى " التقديم الموضوعي للحياة الذهنية الصامتة ... على تلك الحالة التي تجعل العمليات الذهنية لديها أكثر اضطرابا ،وفيضانا مما هما عليه عندهما عادة "(284)....

ويكون تقديم الحياة الذهنية ، أو المحتوى الذهني عن طريق شيء يوحى بشيء آخر وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة ، أو الصفات المتناقضة على نحو كلى أو جزئي ، حتى لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء ... وهناك ثلاثة عوامل تنظم الوعي ، وهي الذاكرة التي هي أساسه ، والحواس التي تقوده ، والخيال الذي يحدد طواعيته(285) الصورة الثانية لتيار الوعي جاء في شكل مناجاة ذاتية لنفسه ، وأكثر مناجاته جاءت لولاء التي تركته في هذه الأزمة واعتنقت البهائية ، ومناجاته لشروق التي تخلت عنه ، لظنها أنه قد وشى بكامل الجوهري فدخل السجن لاعتناقه البهائية ، يقول في مناجاته و عتابه على ولاء لأتباع والدها كامل الجوهري في دينه البهائي ....لقد فكرت أن أقتلك ... تبدو أن الجريمة هنا مستحيلة... يستطرد في مناجاته وتذكره للجريمة المستحيلة بأن " الفقيه الألماني فوبرباخ هو أول من أثار مشكلة الجريمة المستحيلة في سنة 1808 م ورأي أن الجريمة تعتبر مستحيلة إذا لم يحقق الجاني أي نتيجة بسبب عدم توافر محل الجريمة كمن يقتل إنسانا ميتا . (ص 96). يستدعى فعل ولاء في اعتناقها الدين البهائي ، ما فعلته قرة العيون اعتناقها هذا الدين ، فيستطرد في مناجاته قائلا : هل تعرفين أن قرة العين التي تتحدثين عنها بكل هذا الحب اقتيدت إلى ساحة الأليخانية في طهران حيث نفذ فيها الموت شنقا بعد أن احتجزت في بيت محافظ طهران محمود خان (ص 97) ..إلخ ص 98 ، فالروي هنا يقوم على حديث الراوي مع الذات لتعرية الآخر .... يريد من ولاء أن تترك ما كان سببا في دمار حياتها وحياة زوجها ....إلخ

[284]- روبرت همفرى : تيار الوعي ترجمة د.محمود الربيعي ط مكتبة الشباب د.ت ص 59.

[285]- راجع المرجع نفسه ص 65.

ومن مناجاته لشروق " كوني كما عاهدتك في حلمي القديملا تتركي رجلا يموت الآن وينسحب من الحياة كخريف يعتصر ...لا شيء يصحبني الآن غير القلق والوحدة ...فشلت أن أزرع وردة على قبر جدي الذي لا أعرف مكانه..... أنا بأحبك يا شروق خصلة شعرك نظراتك فرشاتك ..... تكلفت كثيرا في أن أقنع أمي الذي ذهب لا يعود وأنه لن يطرق بابنا أبدا ..(ص 202).

-4- ومن التقنيات الحداثية في النص تقنية التناص (286) والكاتب يجيد الدمج بين هذه التقنيات ، ويأتي التناص مندمجا في النص السردي بما يثريه ، ويأتي تأكيدا لفكرة ما ، وعنصرا إيهامياً لمصداقية النص السردي ، من هذه النصوص التي جاءت مدمجة بالنص :

حكاية سعيد عقرب لسراج عن " الديك السماوي في الكتب الصينية القديمة طير بلون أرجواني مذهب يصيح ثلاث رأت في اليوم الأولى تأخذ الشمس حمامها في البحور صباحاً ، والثانية حين تصير الشمس في الأوج الأخير ، والأخيرة حين تغطس في الغرب ....أول صياحه يهز السموات ويقلق البشر من النوم ....إلخ . (63)

286 - كانت جوليا كريستيفا أول من أشارت الي هذا المصطلح الذي يعبر عن العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخري .... ولم تكن تقصد به تأثير نص في آخر ..... أو تتبع المصادر التي استقي منها نص تضميناته ، ولكن كانت تعني تفاعل أنظمة أسلوبية (- راجع إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ط دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة عام 2000 ص 87) ، ويمكن رصد التفاعل النصي في الرواية العربية الحديثة في ثلاث صور:
المناص : ويقصد به بنية نصية متضمنة في النص كما هي ، وتأتي هذه البنية مجاورة للبنية النصية في النص الروائي ، بحيث يمكن تمييز بدايتها ونهايتها.
المتناص : ويقصد به بنية نصية محمولة ومتداخلة مع بنية أخري ، بحيث لا يمكن فصل إحدي البنيتين عن الأخري.
الميتانص : بنية نصية يعلق بواسطتها النص السابق في النص اللاحق ، وتأتي البنية النصية في النص الروائي مستقلة ، يقيمها مع النص الروائي في علاقة نقدية (راجع سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ط .المركز الثقافي العربي الدار البيضاء عام 1992 ص 94.)

6- توما شفسكى: نظرية الأغراض ـ من كتاب نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس) ـ (ترجمة) إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط1 -1982 ـ ص 192.

ما ذكره الشيخ حسان عن ضيقه بالحياة باكيا ،مردداً قول الشاعر:

أصبحت لا أخشى السلام ولا أمســـك رأس البعير إن نفرا

والذئب أخشاه إن مررت به وحدى وأخشى الرياح والمطرا

(ص 68)

آيات من كتاب (الأقدس) عرضتها عليه ولاء وقالت له إنه نزل على رجل يدعى (البهاء) حسين على المازندارى واسمه حسين نورى والملقب بهاء الله.... وقرأت عليه " كتب عليكم الصلاة تسع ركعات .... حين الزوال وفي البكور والآصال وعفونا عن عدة أخرى ، ونزلت في صلاة الميت ست تكبيرات (ص 72).

ما يرويه عن هذا الدين صراخ قرة العيون لتخليص من يطلقون عليه "حضرة الباب " الذي كان مسجونا في قاعة " ماكو "بأمر من محمد باشا ملك إيران وإمبراطورها آنذاك (ص 73).

حديثه عن رفضه للحداثة وشعرها ، لذا تمنى أن يكتب شعراً مثل ابن الرومي :

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها وهل بعد العناق تدان

وألثم فاها كى تزول حرارتى فيشتد ما ألقى من الهيمان ....إلخ

(ص 75)

يرتبط بالتناص السابق ما ورد تعبيراً عن أزمته التي عاشها حتى النخاع ، لذا ردد أبيات المهلبى :

ألا موت يباع فأشتريه فهذا العيش ما لا خير فيه ...إلخ

(ص76)

ما ورد عن انقلاب ثورة يوليو على قادتها و فرض الإقامة الجبرية على محمد نجيب ، يستدعى ذلك ما فعله الإمبراطور " شى موانج هو " الذي أمر ببناء سور الصين الهائل لكنه في الوقت ذاته أمر أن تحرق الكتب التي كانت تتحدث عن الماضى الذي كان يفتخر به الصينيون لأنه تاريخهم ....إلخ (ص 89)

هناك أمثلة كثيرة للتناص (منها نسخة من المحفل الروحاني البهائي ص 97 : 98 ، ومنها حديث عن الميرزا حسين الملقب ببهاء الله في أدرنة بسالونيك في تركيا حيث نفاه السلطان العثماني يخالط اليهود هناك والتي يطلق عليها البهائيون أرض السر ،..ومنه طلاق قرة العيون التي طلقها زوجها لاعتناق البهائية إلخ (99)ومنه حديثه سعيد عقرب عن وليم بتلر ييتس و محبوبته مون جون المرأة التي جرته إلى تسع سنوات من الثورة السياسية وأصبح رئيسا لجماعة سياسية هي وولف تون ...جاء هذا التناص تدعيما للعلاقة التي كانت بين سماح وعلاء ...فربما تكون سماح قد جعات من علاء بطلاً (ص 126) ..إلخ .

-5- الزمن – في الرواية - هو دراسة ما أسماه الشكليون الروس بالتعارض القائم بين "زمان المتن الحكائى من زمان الحكى، فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكى، فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض)" (287)

287- توما شفسكى: نظرية الأغراض - من كتاب نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) - (ترجمة) إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية - ط1 - 1982 - ص 192.

فزمن الخطاب هو زمن خطى، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر ، وهنا نفرق بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي

الزمن الخارجي للرواية فترة رحلة سراج إلى قصر رشوان ، ثم خور عيسى والقبض عليه أثناء رجوعه ، وهي فترة لا تتجاوز الشهر فيما أظن ، نستشف هذا من خلال المهلة التي أعطتها الحكومة لهم لأخذ البيت ، وأثناء رجوع سراج قبضوا عليه ولا نعرف كم قضى في السجن ، ولكن يبدو أنها مدة قصيرة ، لذا أخذت حيزا روائيا قصيراً ، (من ص 214 : 226 – عدد صفحات الرواية 240 صفحة)

فزمن أحداث الرواية قد يصل شهراً ، أو أكثر من شهر ، هذا الزمن الخارجي، ولكن الزمن الداخلي وقوع الأحداث في أكثر من خمسين عاماً كما ذكرنا، وكما رأي د . عبد الحميد إبراهيم عن بناء الزمن في الرواية الحديثة ينقسم إلى قسمين "الزمن الخارجي Clock time الذي هو مجرد إطار يمسك التجربة لمجرد تقديمها واقتراحها، ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية، إن الزمن الحقيقي للرواية إنما يتم داخلها، وهو زمن ذاتي Subjectivetime يعتمد على تيار الذهن أو تيار الوعي"(288) وتحدثنا عن تيار الوعي وفيه لا نجد تراتبا للأحداث لأن السارد يروى لما يرد على الذهن مباشرة ، مستخدما الذاكرة والاستدعاء ، فمثلا : يروى لخطاب ولاء كآخر حدث قبل اتجاهه إلى قصر رشوان ، وبعده يروى عن أمه و بناء البيت ، ثم تعود الأم فتروى عن ذكرياتها وهي شابة صغيرة " أبوك على الباسل وحده الذي امتلك هذا الجسد في ليلة ذات قمر ناعس " (ص 14) ثم يعود للسرد عن اللحظة الآنية ووصوله لأرض القصر وأحدهم يسأله إذا كان محتاجاً لسعيد عقرب ....

[288]- د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات لألان روب جرييه ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1985 ص28.

ثم يعود إلى الماضي وحكاية أمه عن أبيه وإعجابها ببذلته العسكرية والباريه الذي يلبسه وانتظاره الذي طال ....ويستطرد في الحكى عن بيت الجد في الخلاء ومهاجمة الكلاب لهم في الشتاء وتصدى الجد لهم بالأعيرة النارية .... وصفات جده الذي كان يحب القراءة والخلاء .....إلخ ، فبناء الأحداث بهذه الصورة لا يقوم على التراتب والتسلسل ،كما نرى في الروايات الكلاسيكية ، ولكن يقوم على الاستدعاء والتذكر ، وهنا تتداخل الأزمنة .

-6- المكان في الرواية عنصر حكائي، مثل غيره من مكونات السرد، إنه لا يوجد إلا من خلال اللغة "فهو فضاء لفظى Espace Verbal .. فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي يجمع أجزائه، ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه" (289).

والمكان عنصر من العناصر المشكلة للحدث والشخصية، وعامل درامي في الرواية، له تأثيره على رؤية الكاتب عامة، وتشكيل العمل الروائي، وقد حصر إنريكى أندرسون إمبرت وظيفة المكان والزمان (كما عرض لهما في مسرح الأحداث) في ثلاثة عناصر هي:

أولا: إضفاء الاجتماعية على الحدث ،والتي من خلالها يتم إقناع المتلقى بإمكانية وقوع الحدث في بيئة اجتماعية معينة .

[289]- حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى (الفضاء والزمن والشخصية)، ط المركز الثقافي العربى، ط . بيروت1، عام 1990. ص 27 وراجع المراجع المثبتة في الهامش

ثانيا:الإفصاح عن الحساسية لدى الشخصيات : من خلال اندماج الشخصية بالمكان ، والعلاقة الدينامية بينهما.

ثالثا: ربط خيوط الحبكة : فالأحداث مجموعة من الوقائع تقع في مكان وزمن معين ، لا يمكن أن تقع في واقع بلا زمن والمكان بعينه ، ويعمل المكان على ضمّ كثير من الأحداث في ربقته بطريقة تلقائية . (290)

جرت الأحداث في عدة أماكن : الكيمان ، قصر رشوان ، خور عيسى ، الجبل المجاور لقصر رشوان ، السجن ... إضافة إلى بعض الأماكن الهامشية كالمظاهرة في الجامعة وخارجها ، ومعيشة سماح فترة في بلاد أوربيةلم يحددها ....إلخ ، ولكن جرت غالبية الأحداث في الكيمان ، وقصر رشوان ، وجاء تصوير المكان مقنعا بمجرى الأحداث في هذه الأماكن ، قيمة المكان عند البطل بما يتضمنه من ارتباط وجدانى وروحي ، لذا تعلق ببيت الجد في الكيمان ،لأنه نشأ فيه ، وتشكل وجدانه به ، وموطن الجد والأب ، ودليل على وجوده .... وذكرنا من قبل البيت أول مرتكزات الهوية ، فبدون البيت كيف تكون الحياة ؟! الكاتب يطيل و يجيد في وصف هذا المكان ، ليعيشنا فيه ، ويوهمنا – فنيا – بالمصداقية الفنية ، حين تدخل الباب الرئيسي تجد أمامك صالة واسعة بها شباك كبير يطل على الحديقة ، لا يوجد بالصالة سوى ترابيذة خشب وكرسى وحيد ولوحة فنية لرجل يمتطى حصانا ويضع أمامه بندقية وأحد أرجل الحصان مرتفعة عن الأرضإلى أنه يمشى ، وتقبع في الخلفية شمس تشرق أظنها على هيئة رأس طفل ، على يمين الداخل توجد حجرة صغيرة بها أنتريه عربي وعلى الشباك ستارة مرسوم عليها طاووس يفرد أحد جناحيه ويرفع رأسه إلى أعلى (ص 24) وحين تصعد السلم الموجود على يمين حجرة أمي سترى رأس الكبش المعلقة على حائط السلم ... جاحظ العينين وله قرنان مدببان .(ص 25).

290- راجع : إنريكى أندرسون إمبرت : القصة القصيرة – النظرية والتقنية ، ترجمة على إبراهيم منوفي ، مراجعة د . صلاح فضل ، ط . المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة عام 2000 م . ص 323:321.

إنه بيت ساحر جميل ، يشعرك بالدفء والجمال ، المكان بذكرياته ، في هذا المكان كم تصدى للذئاب والكلاب التي كانت تهاجمه ؟! وكم جاءه من الأصحاب الذين أحبهم وأحبوه (حسين حرب ، سعيد عقرب ، الشيخ حسان ، سيد خاطر) نشأ فيه سراج وطبع في وجدانه كل معالمه الجميلة ، لذا ظل – طيلة الرواية – يحارب من أجل البقاء فيه ، وعندما افتقده افتقد ركنا مكيناً ، وقد أجاد الكاتب في وصف المناظر القروية البسيطة التي تريح النفس والروح ، فوصف العشش المسقوفة بالجريد وكمائن الطوب والبط الذي يمرح على سطح البحرية ...إلخ.

المكان الذي يألفه الكاتب – هنا – بيت الطفولة والجد والأب ، والبيوت البسيطة ، وهناك أماكن لا يألفه الكاتب نذكر منها السجن ،الذي جاء وصفه له مؤلما وثقيلا على النفس والروح.

ولم يتشبث الكاتب بمكان ما ، ولكن المكان الذي به الارتياح والمحبوبة مكان مألوف ، لذا نجده يهوى قصر رشوان بعد حبه لشروق، يقول سراج " متى يستطيع المرء التخلص من سجنه ويهرب إلى أرض جديدة مثل التي عشت فيها ؟ أرض يأخذني فيها الحنين إليها ...قصر رشوان حيث تنمو المشاعر وتصبح بيتا يألف المرء العيش فيه حيث شروق ورقتها ، تلك المرأة التي اختلطت بدمى ونزفت معي حين كنت أقاوم الموت في المعتقل...." (ص 214).

-7- لم ينظر النقد الحديث إلى تصنيف الشخصية من حيث وجودها السردى من منظور نوعى : (شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية) بل ينظر إليها من منظور كمي (كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها) انطلاقا من منظور اللسانين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأي تودوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية (291)بناء على ذلك لو نظرنا إلى رواية كما يليق بحفيد ، يمكن تقسيمها كالآتي :

أ- شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية :

1- سراج .2- حسين حرب .

3- سعيد عقرب . 4- سيد خاطر .

ب- شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة :

1- الأم .2- شروق .3- فرحة . 4- ولاء .

5- الشيخ حسان إمام المسجد .6- حسين قاسم الإخوانى

7- صالح النويهي 8- سماح . 9- علاء حبيب سماح .

ج- شخصيات تحتل مساحة أقل وليس لها تأثير فاعل في الأحداث.

1- والدة كريم . 2- حسام راغب .

[291] - راجع : د. شعبان عبد الحكيم محمد : تطور التقنيات السردية في الرواية العربية الحديثة .ط.دار التيسير عام 2007 . ص 48 : 49 .

3- الرجل الذي قابله أول دخوله قصر رشوان . 4- السائق .

5- طارق بن حسين قاسم . 6- زوجة حسين قاسم .

7- أبو سماح . 8- المراكبى .

د- شخصيات لم تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى :

1- جد سراج (يوسف الواجدى). 2- أبو سراج (على الباسل) .

3- محمد نجيب 4- السادات .5- كامل الجوهرى .

6- المحقق .7- سارة حفيدة حسين حرب .

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى :

رغبة : سراج وولاء ، وسراج وشروق .

تواصل : يوسف الواجدى وسعيد عقرب و حسين حرب ، سراج وفرحة .

مشاركة : الأم وسراج ، سراج وشروق .

نفور : سراج وولاء ، سراج وكامل الجوهرى ، سراج والمحقق .

وتكاد تنحصر العلاقات بين الشخصيات في هذه العلاقات الأربعة السابقة .

-8- اتصفت لغة الكاتب بالشاعرية ، لأنها تعتمد على تيار الوعي ، والتعبير عن عالم الوعي والوجدان ، حتى المواقف التي تعتمد على السرد لأحداث بعينها يصيغها الكاتب في أسلوب شاعري راقٍ ، فمثلا يتحدث عن قصر رشوان " أرض عطشى تحلم بمجيئه حاملا الطمى والنماء يقذفه في أحشائها ترتج ....لماذا أجلس كديناصور عجوز خارت قواه ، يحمل نعليه تحت إبطه ويسير مرغما إلى مصير محتوم ، ينام في غرفته وحيداً يعلق آماله في السقف ... إلخ (ص 227).... و أجاد الكاتب في وصف المناظر والمشاهد فعيشنا معه في جو النص ، ونقف على مثال واحد وهو تصويره لمقتل علاء " اخترقت الرصاصة جمجمته ...شاهدوا قدميه تلتفان كأنه يبحث عن مكان للوقوف ولا يجد ..يتلوى ....مد يده كأنه يستنجد بهم لينقذوه من محنته ... تشبث بالهواء أخيرا لم يستطع أن يأخذ شهيقا كما نفعل شهق شهقة مدوية ... ارتمى على الأرض (ص 169).

7) حلم ليلة القدر (لعبد الحميد إبراهيم) .

ـ 1 ـ أقرب تعبير لوصف رواية (حلم ليلة القدر) للدكتور عبد الحميد إبراهيم أنها تطبيق واعٍ لمنظور الكاتب لفن القصة في إطار المذهب الوسطى، الذي نذر له شطراً كبيراً من حياته الفكرية والأدبية وقد أشار إلى ذلك (هذه الرواية تطبيق لمنظوره) في مقدمة الجزء الرابع من الوسطية (نحو رواية عربية) وجعلها الجزء الخامس لكتاب الوسطية.في هذه الرواية يتجلى لنا النموذج التطبيقي للشكل الأصيل (292)، الذي يجمع بين الأسس التراثية والإفادة من منجزات العصر، التي من شأنها أن تعضد هذا الشكل، ليصبح الشكل وعاء حاملا لبذور الماضي، مطعما بتقنيات السرد الحديث لفن الرواية،

292ـ أهم الملامح الفنية للشكل الأصيل ، الذي استقاه تراثنا القصصي في المقامات والسير والليالي ، مع الإفادة من التقنيات الحداثية للسرد فنجدفي الرواية : الوحدة التركيبية التي تتجاور فيها الأحداث، والاعتماد على الراوى، والاستشهاد بالشعر، واختفاء الصراع العنيف ليحل مكانه الحركة المغلفة بالسكينة تحت رعاية العناية الإلهية، وإن كثيرا من هذه الملامح تتفق والرؤية الحديثة للرواية الجديدة حيث تختفي الشخصية فلا نراها بقسماتها وملامحها الراسخة، ولا نجد القصة تخضع لمبدأ الضرورة أو الاحتمال في بناء الأحداث، ولم يعد للزمن والمكان من الرسوخ والسيطرة على مجريات الأحداث، وأصبح الوصف جزءا من بنية القصة.

ومن خلال هذا البناء تتخلق رؤية الكاتب إزاء قضية حبيبة إليه - وإلينا ـ ألا وهي قضية البعث العربي بعد فترة الركود والتردى، تتكون الرواية من مقدمة وخاتمة وبينهما موضوع الرواية، مكون من ثلاثة أسفار (سفر النصر ـ سفر الكرب ـ سفر الفلق) وهذا الشكل في تركيبة يتفق والشكل التراثي في الليالي ، لا بصورة حرفية بقدر ما هو إدراك للجوهر، وبعث للروح، فالليالي تبدأ بمقدمة وهي عزم شهريار على السفر إلى أخيه، ولأمر ما اضطره إلى الرجوع فيكتشف خيانة زوجته مع عبده فيقتلهما، ويقرر الزواج كل ليلة من امرأة تلقى حتفها آخر الليل، وهنا يأتي دور شهرزاد ـ وموضوع القصة ـ فحرصا على حياتها وحياة غيرها من النساء، تتفنن في الحكى له، كل ليلة حكاية، تنتهي نهاية مشوقة مع الفجر، تشد انتباهه إلى تكملتها الليلة التالية، ليبقيها هذه الفترة من الحكى، وكانت قد أنجبت له أولاداً، لتأتى الخاتمة ويعلن شهريار الإبقاء على شهرزاد.

أما في رواية حلم ليلة القدر فالمقدمة يعبر فيها المؤلف عن ضيق النفس، لتجاهل الناس لكتابه الوسطية، وكان ذلك في ليلة القدر لعام سبع وأربعمائة بعد الألف فغشيه نعاس، راح فيه في رحلة حلمية كان نتاجها أسفاره الثلاثة (موضوع الرواية) ثم يستيقظ في الخاتمة مبهورا لتجدد الأمل في الخلاص والبعثليردد قول الرسول (غ) اللهم إن لم يكن بك غضب علىّ فلا أبالى.

ـ 2 ـ الرواية بهذه الصورة تعد رواية الرؤية الحلمية Dream vision أو المجاز الحلمي Dream Allegory، كما يرى رأفت رستم " حلم ليلة القدر تمثل رؤية أدبية لصاحبها، يستخدم فيها وسيلة فنية هي المجاز الحلمي أو الرؤية الحلمية، كي يعبر عن تجربته الذاتية الروحية، في شكل أدبي أصيل، يقترب من الشكل الشعبي، عن طريق تصوير رحلة معراجية، تتماس مع كل من رسالة الغفران والأدب الصوفي"(293)

وإن كانت تجربة الكاتب تجربة ذاتية، ولكنها تحمل هما جماعيا، لأنها تبحث عن الهوية وتبرز لعوامل الضعف والانهيار للحضارة العربية، وتستشرف المستقبل في بعث عوامل الأمل للصحوة وانبلاج الفجر، وإن تشابهت الرواية مع رسالة الغفران لانتهاجها الرحلة المعراجية "التشابه الذي يؤدى إلى نوع من المعارضة"(294) ولكنها ليست معارضة بالصورة التي اعتدناها في معارضات الشعراء في العصر الحديث لبعض قصائد لشعراء قدماء وفيها يتقيد هؤلاء الشعراء في قصائدهم بالوزن وحرف الروي للقصائد المعارضة (بفتح الراء) ولا المعارضة التي يحتفظ فيها صاحبها بالإطار العام للحدث، مع بعض تغيير يبرز رؤية المعارض ، كما فعل توفيق الحكيم في (الملك أوديب).

[293]- د. رأفت رستم : تحديد النوع الأدبى، وإشكاليات التجنيس في إبداعات أ.د. عبد الحميد إبراهيم، مجلة الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم بالمنيا، العدد السادس عام 2001م ص31.

[294]- د. سيد محمد قطب ود. عبد المعطى صالح : عبد الحميد إبراهيم واسطة المنظومة النقدية ـ ط . الهيئة العامة للكتاب عام 2001 ص 207.

حين جعل تريسباس (الكاهن) هو المخطط لما لحق لأوديب من محن، لا سطوة القدر كما رأي سوفوكليس، إن مثل هذه المعارضة قد يصحبها لهجة الاعتزاز بالذات لتجاوزها رؤية المعارض (بفتح الراء) كما فعل (برنارد شو) في معارضاته لشكسبير في بعض مسرحياته وكان يكتب في مقدمة مسرحياته (أفضل من شكسبير) إن معارضة عبد الحميد إبراهيم للمعرى تند عن المباشرة ، وتتجاوز الرؤية السابقة برؤية بعيدة عنها، بحيث لا نلمح هذه المعارضة اللهم إلا في ثوب شفيف، في طيات العمل الأدبي، دون الاستحواز عليه، فإذا اتخذت رحلة عبد الحميد الشكل المعراجى،

ولكن نجد البطل لا يتعالى منزويا عن الواقع، بل نجده مغروساً فيه يحمل همه ويبحث عن الخلاص،لا في صورة المتمرد العابث الذي يضيق بالحياة والأشياء، ولكن بمنهج البطل الواعي الذي جاء ليعبر عن المذهب الوسطى، يؤمن ـ بقدراته وقدرات غيره ـفي الإصلاح والتغيير، لا الإيمان الذي يدعو إلى التواكل، ولا الإيمان الذي يدعو إلى الغرور، معتمدا على قدراته العقلية والعضلية، إنه إيمان يضع الإنسان في منزلته، قوة دافعة إلى العمل، في ظل عناية إلهية، تجعله مشدودا إليها، مؤمنا بقوة غيبية فوق قوته، متشوفا ـ دائما ـ إلى المطلق يستنفذ كل قدراته، وإن لم يكن هناك توفيق، فهذا لحكمة ترجع إلى هذه القوة المطلقة، لذا فلا يأس ولا ضجر، ولا رؤية عبثية تساوى بين المتناقضات، وهذا ما عارض فيه الكاتب أبا العلاء المعرى ـ كنموذج ـ للمتخبطين في عبثية مظلمة، لأن هذا يتعارض والمذهب الوسطى ولذا جاءت رؤيته للمعرى في الرواية متفقة وهذا التخبط الفكرى فيراه وحوله مجموعة من السحرة، يحركون ثعابين من فسيفساء... وكان ينشد داليته:

غير مجد في ملتى واعتقادى نـوح باك ولا ترتم شاد(295).

ليستوى عنده النواح والغناء، الفرح والحزن، والقيمة واللاقيمة، ويحرم على نفسه اللحم والطيور واللبن، مخالفا الفطرة السليمة، التي لا تحرم ما أحل الله، ويشابه هذا الموقف الفكري موقف الأوربيين في عطفهم على الحيوانات، وبطشهم بالبشر، وهذا الموقف الفكري يستدعى عند الكاتب الرؤية العبثية التي عبر عنها الأدب الغربي في افتقاد الحب واليقين في الحياة(296)، أما عن معارضة الكاتب للمعرى في الشكل فمن المعلوم أن المعرى اتخذ قالبا خياليا ينقطع عن الواقع، ليتجول في موضع الحشر وفي الجنة وفي الجحيم مع ابن القارح(297) ـ الذي أرسل إليه رسالة يشكو له من أهل زمانه ـ لنراه في الفصل الأول (من ص 22 : 104) مصاحبا له في الجنة، مركزاً على المتع الحسية والملذات، وفي الفصل الثاني (من ص 105 : 122) يرافق ابن القارح في موقف الحشر، وفي الفصل الثالث (من ص123 : 140) نراه يتجول معه في الجنة، وفي الفصل الرابع (من ص141 : 157) نراهما في جنة العفاريت (الجن المؤمنون الذين ذكروا في القرآن)

[295]- د. عبد الحميد إبراهيم : الوسطية العربية مذهب وتطبيق الكتاب الخامس (حلم ليلة القدر) رواية عربية، دار المعارف 1995 ص 14.

[296]- راجع : م . نفسه ص 15.

[297]- راجع : أبو العلاء المعرى (أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرى) : رسالة الغفران، دار صادر بيروت، د.ت مقدمة الناشر ص 5 : 20.

وفي الفصل الخامس (من ص158 : 201) نراهما في الجحيم، وفي الفصل السادس (من ص102 : 228) يعودان إلى الجنة، في هذه الرحلة يلتقون بالشعراء واللغويين، ويحدث بينهم محاورات أدبية، ورؤى نقدية، تدور حول مباهة المعرى بقدراته اللغوية، وقد نعى عبد الحميد إبراهيم على المعرى، إيمانه بقدراته العقلية، وافتقاده الإيمان الصافي الذي "لا يأتى بالذكاء والاجتهاد، وإنما يقذفه الله في قلب عباده... أراد أن يدخل الجنة من غير طريقها ... أراد الغفران دون أن يحمل الرسالة ... جزاه الله من جنس عمله، جنة من العفاريت، جنة خير منها الجحيم"(298).

أما الشكل الفني عند عبد الحميد إبراهيم فلم يعيشنا في رحلة إلى العالم الآخر على غرار المعرى لكنه أشعرنا بخلق جو خيالي لهذا العالم، كوسيلة فنية للقاء بأصحاب الفكر السابقين (الأفغاني ـ محمد إقبال ـ الجبرتي ـ لطف الله حجاف ـ عرابي - الرافعي) يتلون الوصايا(299) التي تعد دعائم النهضة والرقى بعد فترة الركود والتردى، لم يكن همّ عبد الحميد إبراهيم التجول في الجنة أو في الجحيم يحاور هذا، ويسخر من الآخر، ويظهر براعته النقدية في لقائه ببعض الشعراء أو الأدباء، بل كانت الحكمة التي هي ضالة المؤمن همه، ووجدها عند هؤلاء ، إن تصميم عبد الحميد للشكل الفني يستفيد من الشكل الروائي الجديد، الذيهو "مشروع، يتم تصمميه أثناء الكتابة ويتجدد تصميمه أثناء القراءة، ليس هو مشروعا، قد أنجز وصمم... بل هو مشروع لا يعرف مسبقا البداية ولا النهاية"(300)

298 - د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص 110

299- عدد الوصايا عشر، يجمع الكاتب بين اثنين من المفكرين الذين ذكرناهم، يلقى كل واحد منهما وصية، ثم يشتركان معا في الوصية الثالثة، وبذلك وصل عدد الوصايا تسعاً، وأكمل المؤلف الوصية العاشرة، والوصايا كالآتي : الإسلام مفجر الثورات ضد الظالمين والطغاة، الإسلام تجديد لما هو آت فلا تكن عبداً لكل من مات، الدين يحيى الشعوب والرفات، فلا تصدقوا ما قيل من ترهات، مصر والعروبة أخوان، فهما أبداً لا يفترقان، العروبة روح في الأبدان، فاجعلوها أسس البنيان، العروبة درع لمن في مصر أو يمان، فبأي آلا ربكما تكذبان، الفلاح كنز مدفون قد صهرته الليالي والسنون، جماهير شعبنا لا يخطئون، وإن أخطأ المستبدون العادلون، مصر حضارة القرون، مهما تقول المتقولون ص103 أما الوصية العاشرة فهي أنت خضر نفسك، فنقب عما في قلبك ص105.

300 - د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة لقطات ص 27 : 28.

لذا نفتقد الحدث بالصورة التقليدية التي رأيناها عند المعرى في تجولاته في الجنة والجحيم ومكان الحشر، لنجد أحداثا تتخلق بصورة تلقائية ومتجاورة في أسفار ثلاثة، يمثل كل سفر منها مرحلة من مراحل الحضارة العربية، سفر النصر (الازدهار) سفر الكرب (التردى) سفر الفلق (النهضة وتخلق الأمل).

ـ 3 ـالوحدة التركيبية هي الوحدة التي تربط بين أسفار الرواية، حيث تتجاور الأحداث وتتزامن، دون الخضوع لمنطق العلية، أو الربط المحكم الذي يفرضه مبدأ الضرورة أو الاحتمال، فالأسفار الثلاثة رغم عدم سير الأحداث فيها على وتيرة واحدة نجدها متناغمة متآلفة، لا تعارض ولا اختلاف، والفقرات داخل السفر، وإن بدت في مواقف كثيرة ـ خاصة في سفر النصر ـ مستقلة، لكن هناك رابطا يجمع بينها، إن كل فقرة من الفقرات والتي تأخذ رقما داخل السفر، تبدأ بمقدمة ، فموضوع ، فخاتمة ، فعلى سبيل المثال الفقرة الثانية من سفر النصر، تبدأ بمقدمة حيث يرى البطل طائراً يجول في المنطقة، ولم يكن قد رآه من قبل، وهذا الطائر يثير في نفسه من التداعيات والذكريات، فيذكره هذا الطائر بطائر الكاه، الذي يمثل روح الميت، ليستدعى هذا الموقف تذكره الروح التي لا تفنى، لأنها (الروح) عماد الحياة بها نعيش ولولاها ما تكون حياة، وينهي هذه الفقرة (بخاتمة) تتصل بفكرة هذه الفقرة، ليقول "لا يدرى لماذا تذكر كتابه الوسطية، ولماذا استشعر صوت وليده الأول، وهو يشهق مستقبلا الحياة" ص9 فكتابه الوسطية يهدف إلى بعث الروح العربية، التي بها تكون حياة الأمة، وشهيق ابنه يوحى باستمرار هذه الروح، التي هي حلقة متواصلة من الأجداد إلى الأبناء فالأحفاد، ومثال آخر الفقرة الثالثة ـ من سفر النصر ـ تبدأ بمقدمة (نظر إلى أعلى فرآه طائرا يسد الأفق) ص10 ليرى هذا الطائر (يقف في وسط السماء، جناح يملأ الشرق وآخر يملأ الغرب، ورأسه تقف بينهما منتصبة في اعتدال، وكأنها قائمة الميزان) ص10،

هذه الطائر يرمز إلى الوسطية العربية التي تجسد لنا الشخصية العربية، وفي كتابه الوسطية رأي الميزان رمز لهذه الشخصية بعد مجئ الإسلام لأنها توازن بين الأشياء بالقسطاس المستقيم، توازن بين الدين والدنيا، بين الواقع والمطلق، بين المادة والروح، إن الإسلام بهذا التصور قد ضبط هذه الشخصية ووضعها في مسارها السليم، لتكون الخاتمة متسقة وموضوع الفقرة" نظرت إليه فأحسست بكبريائه، ودعوت له بالثبات" ص 10.

فالفقرات تبدو كوحدات مستقلة، ولكن هناك رابطة تربط بينها في خيط رفيع ، تتمثل في وحدة الموضوع والراوي والطائر الذي يصحبه ، ومما يلاحظ على الكاتب إحكامه فقرات روايته (أقصد كل فقرة على حدة) لينطبق على هذه الفقرات (أو الحلقات) تعليق الكاتب على تجليات الغيطانى بأنه وصل إلى مرحلة الإعجاز في الإحكام، وفي تجاور هذه الحلقات، كما تتجاور عند عبد الحميد إبراهيم، ليقوم الراوي والطائر والبطل والذي يحمل كثيرا من فكر المؤلف ورؤيته المستقبلية في الحلم بالخلاص والازدهار للحضارة العربية كما جاء في كتاب الوسطية، يقوم هؤلاء الثلاثة باللحام الذي يربط بين الفقرات والأسفار، الراوي يروى كثيرا عن الطائر (راجع ص 11)، والطائر يدعو البطل ليصحبه إلى رحلة معراجية في نهاية سفر النصر (ص56) ثم يتبعه في تكملة هذه الرحلة في سفر الفلق، إلى مكان نورانى، لم يذكره ـ صراحة ـ بالجنة، ولكن أوصافه تتفق ووصف الجنة في سورة محمد (الآية 15) مكان " يشع نورا من كل اتجاه، وتربط به الأنهار من كل جانب، هذا نهر من ماء غير آسن، وهذا نهر من عسل مصفى، وهذا نهر من لبن لم يتغير طعمه، وهذا نهر من خمر لذة للشاربين، كان هناك قوم يجلسون على سندس خضر، على وجوههم نور الشهداء"(301)

301- د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص 95

أكثر من ذلك يتدخل الطائرفي تشكيل الأحداث ـ أحيانا ـ عندما يلقى على البطل ثلاثة ألغاز، تجسد منظور الوسطية العربية وهي " شيء برأسين، ويرفرف في الجانبين ويحوز الحسنيين، العبارة في النهاية بالعصارة، دونما نظر إلى النشارة، وهو حاكم ومحكوم ولكل منهما مقام معلوم، لا يتجاوز ما هو مرسوم "، ويفطن البطل إلى مقصدية هذه الألغاز بأنها تمثل الوسطية لأن تفسيرها "تحوز الدنيا والدين، تجرى وراء الحقيقة، لا تجعل مقاما يطغى على مقام(302)".

وقد جسد الطائر في رحلته مع البطل مراحل الحضارة العربية، لنراه في سفر النصر (مرحلة الازدهار) منتشيا نشيطا سعيدا، ونراه في سفر الكرب (مرحلة التردي) جريحا متأسيا، ونراه في سفر الفلق (مرحلة النهضة) وقد بدأ النشاط يدب في عروقه، والكاتب هنا ـ يوازى بين مراحل الحضارة العربية وحال الطائر، ليحدث نوعا من الإيقاع في البناء الفنى للرواية.

ـ 4 ـ الراوي يروى عن البطل بضمير الغائب (أدرك ـ عرف ـ تعجب ـ توصل..إلخ) وتتجلى جماليات ضمير الغائب في اختفاء لهجة الأنا، وتوارى السارد وإيهامه للمتلقي بأنه بعيد عن العمل السردي، وأنه ليس إلا روايا له، وبذلك تكون الرواية أكثر إقناعاً لأن الراوي يروى ما حدث، وأنه مجرد وسيط ينقل للقارئ ما سمعه أو ما علمه(303).الكيفية التي تروى بها القصة تعرف بالسرد Diegesis الذي يعرفه جيرالد برنس G.prince مجموعة المواقف والأحداث التي تسرد في تركيب معين تقدم به إلى المتلقي(304)،

302- م . نفسه .الفقرات 23، 25، 27 من سفر الكرب ص 47، 49، 51 وحل اللغز ص53.

303 - راجع : د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 177 : 178.

304 - *12- Gerald Prince: A Dictionary of Narratology, Scalar Press England 1991* p.73.

أما الصورة التي تقدم بها الأحداث من خلال الراوي(سواء أكانت شخصية في العمل الفني ، أو ليس وجود في عالم القصة) فتعرف بزاوية الرؤية Point of View أو كما يحلو لكثير ـ منهم برنس ـ يطلق عليها التبئير Focalization الذي يعرفه بأنه المنظور الذي تقدم من خلال المواقف والأحداث التي تسرد(305) والمنظور الذي تقدم به المواقف والأحداث في رواية حلم ليلة القدر، يطلق عليه برنس التبئر الخارجي External Focalization ، وفيه يكون الراوي مجرد مراقب للشخصيات دون أية معرفة بدواخلها(306)، ويطلق على هذه الصورة (الرؤية مع)، وفيها "تكون معرفة الراوي... على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها"(307)، إن هذه الرؤية تجعل مشاركة القارئ مشاركة إيجابية، توقظ حسه للتوقع، وتجعله شريكا في خلق المعنى، لا يكون دوره ترفيهيا، ولا يستسلم للوهج الفني فيندمج فيه فيما يعرف بسلطة النص، إن العمل الفني ـ هنا ـ يقدم "كمشروع يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه"(308) فلا يمكن أن نتوقع ما سيحدث بعد، ولا يهمنا ذلك بقدر إدراك القيمة الفنية التي تتخلق شيئاً فشيئاً في العمل الفني، نعيش مع البطل في تداعياته وتأملاته الوضيئة، التي لا شطط فيها ولا انحراف، ليصور لنا مراحل الوسطية العربية في كلمات ذات دلالات رمزية، تتصل ببيئة البطل، لنرى النخلة رمزاً (لهذه الشخصية) في فترة زمنية تمثل البكارة والطفولة، لهذه الشخصية، لقد قدمت لنا النخلة مثالا واضحا لتعايش الشيئين المتجاورين معا، نراها تضرب بجذورها في أعماق الأرض، وتناطح السماء طولا وشموخا، تقف راسخة تنبض بالحياة، وسط بيئة الجفاف والموات..، ونرى الميزان رمزاً لمرحلة تالية، منحها الإسلام لهذه الشخصية، لما فيه من عدل وإقامة وضبط، ليضع الأمور في نصابها،

---

305 - *I bid p.13*

306 -*I bid p. 32* -310

307- د. سعيد لحمدانى : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 47.

308- د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة لقطات ص 24.

ويبلور لهذه الشخصية معالمها، لتتحول الحركة الطائشة التي رأيناها في القدر الأعمى في الشعر الجاهلي إلى حركة منضبطة مغلفة بالسكينة، نعيش مع البطل في تجلياته وتأملاته الاستشراقية، لا يمكن أن نتوقع ما سيحدث، ليتوحد القارئ مع المؤلف، وكأنهما موكلان بإنجاز هذا المشروع الفني، ومن هذه التأملات للبطل كلمة تراث، يفاجئنا الكاتب بمعنى بعيد عن أذهاننا، لكنه مقنع فليس التراث مجموعة من الكتب والمتاحف والخزائن، إن هذه الأشياء "مجرد دالات على التراث ... أما التراث فهو شيء غير مرئي، نتنفسه كالهواء، ويتخللنا كالدماء"(309).

ومن تأملات البطل الاستشراقية، ما يشعره باليقين عند سماعه أو قراءته للقرآن الكريم، فكلما "يقرأ سورة الضحى يحس باليقين، كأنه ذلك الرجل الذي قد ضل طريقه في صحراء قاحلة، اشتد عليه القيظ، واشتعلت تحته الرمال، وكاد يموت، لولا أن تساقطت عليه حبات برد من السماء فأنعشته، واستحضر صورة النبى (غ) انقطع عنه الوحي فترة، فقلق غ... كلما يقرأ هذه السورة يحس بأنه يرتفع إلى السماء، وأن قلبه قد اتسع لحب العالمين، فلا حقد ولا حسد ولا بغضاء .."(310).

إن الرواية تقدم لنا في كثير من فقراتها كثيرا من العالم الداخلي للبطل واستبطان الذاكرة وعالم اللاوعي عنده، لتمثل هذه الرواية رحلة لكتابه الوسطية على مر المراحل التاريخية المتعاقبة ـ التي عرضنا لها سابقا ـ في قالب روائي، لا نجد فيه إحكام الحدث بالتسلسل المنطقي، ولكن ـ كما قلنا ـ في فقرات متجاورة لنرى في طياته اليقين والسكينة، التردي والانحراف، الشطط والانحراف عند كثير ممن فقدوا التمييز للشعرة الرقيقة التي تفصل بين الأشياء (بين الكفر والإيمان ـ بين الصدق والنفاق ـ بين الإسلام وإدعاء الإسلام .. إلخ) كل ذلك من خلال تداعيات البطل وتأملاته، في قالب روائي، أحيانا يعبر عنه بإيقاع الحدث الخارجي كاهتزاز النخلة، أو حزن الطائر وانكساره تعبيراً عن التردي والشطط.

309- د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص 18.

310- المصدر نفسه : ص 42.

ـ 5 ـ لا نجد بطلا ذا سمات وملامح راسخة، كما هو الحال في الرواية التقليدية التي عكفت على إبراز السمات الشكلية والنفسية للبطل، ولا اسماً له ولا مهنة، وهذا المنحى يأتي استجابة للإفادة من منجزات العصر، في تغييب الشخصية ومحو ظهورها الوهاج، فقد هدفت الرواية الجديدة إلى إخفاء الشخصية، وهي كثيراً ما تختفي في الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم، الذي يخفي حالة غير محددة، حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها"(311).

فالبطل ـ كثيرا ـ ما نراه ضميراً غائبا على لسان الراوي، وفي حالات قليلة ضمير المتكلم، الذي يستخدمه البطل معبراً عن نفسه، كما في المقدمة وفي بعض المواقف القليلة(312). حلم فلوبير (بناء شيء من لا شيء، يقف وحده دون الاستناد إلى شيء) ينطبق على الكاتب في بناء شخصية البطل، رغم أن الكاتب لم يضع مرجعيات راسخة في رسم شخصية البطل وسماته ونفسيته ـ كما مر بنا ـ ولكن رغم ذلك نجد في لجوء الكاتب إلى الرحلة الروحية لبطله، وتجسيد البطل للمذهب الوسطى لا في صورة صاحب الأيديولوجية التي ينافح عنها، ولكن من خلال تخلق المواقف، واستبطان العالم الداخلي للبطل إزاء هذه المواقف، لنستشف من شخصية البطل (الذي هو عبد الحميد إبراهيم نفسه) أنه يصور لنا نموذجا للشخصية التي أفرزتها الوسطية العربية، شخصية معتدلة لا شطط ولا انحراف، توازن بين الأشياء، وتضع الأمور في نصابها السليم، هناك ثوابت (إيمانية وفكرية) راسخة تنطلق منها وفي الوقت نفسه نجدها شخصية منفتحة، تتلمس الصواب عند أي جماعة أو أي اتجاه فكرى، لا عن فراغ، أو ضياع يضطره إلى الاحتماء بما يلوح له، ولكن عن وعى وأساس دينى (العلماء ورثة الأنبياء)، لننظر معا إلى تفهمه لقضية السحر، ووضعه لهذا المصطلح في مكانه السليم، ليكون قوة فاعلة، في بناء الفكر، بدلا من الانحراف في الشعوذة والركون إلى عالم الجنيات والعفاريت ـ

311- د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة لقطات، ص 16.

312- راجع : على سبيل المثال المقدمة ص3، وراجع ص14 و15 و16 وص11

كما رأي شبنجلرـ يقول الكاتب عن بطله "وعاود التفكير من جديد في قضية السحر، وهبط عليه شيء كأنه الوحي، وإذا به يدرك أن قضية السحر في الحضارة الإسلامية، تدل على سعة أفق تلك الحضارة واستعدادها لتقبل الطارئ والجديد، إنها تريد أن تخلص العقل من أسر القوالب العقلية التي يؤمن بها إيمانا مطلقا فيألفها، ويقع في وهمها ويستريح إلى الكسل، ويصاب بالجمود"(313) إنها شخصية تبحث عن نفسها، وترى أن ثوابت التراث التي أطرت هذه الشخصية، تحمل في أعماقها بذور التجديد والبقاء، طالما أن هناك وعيا وتمسكا بالثوابت والأصول يقول "أدرك أن الثوابت في الوقت نفسه دعوة مفتوحة، وتغرى بالاجتهاد.. وتذكر حينئذ رأياً لإقبال .. إنه يرى أن الإسلام صالح لكل زمان ومكان، لا لأنه يقدم قوالب مطلقة وعامة، بل لأنه يقدم قوالب متطورة، تخضع للاجتهاد، ولا تتعارض مع فطرة الإنسان"(314).

الجانب الروحي يمثل العماد لهذه الشخصية، لا في صورة شطحات هائمة، ولكن في صورة معتدلة، شخصية تدرك أن الوحدانية تمثل جوهر هذه الشخصية والحركة تجعل هذه الشخصية لا تركن عند درجة معينة تستكين إليها، لأن الإيمان مد وجزر، ومر بنا أن هذه الحركة قد غلفت بالسكينة في ظل تعاليم الإسلام، كل هذه الملامح تعيش في أعماق البطل، لا بصورة تقريرية مباشرة رصدها لنا الكاتب، ولكن من خلال بحث هذه الشخصية عن نفسها في ظل المذهب الوسطى، لتتحمل هذه الشخصية مسئوليتها كإنسان خليفة الله في أرضه، يعمل للدنيا والآخر، ويبحث عن الحق فيتتبعه يعيش التجليات الروحية فيتلمس مواطن الجمال في القرآن، وفي خلق الله، ويربطها بمذهبه الوسطى لرؤيته للخيل المستنفرة في سورة العاديات، أنها تمثل الحركة المنضبطة، لأنها لا تستنفر إلا من أجل الحق وإعلاء كلمة الله ... إلخ(315).

313- د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص 23.

314- المصدر نفسه ص 25.

315 -راجع : المصدر نفسه ص 38.

إنها روح شفافة تستشعر الجمال وتعبر عنه في ملكوت السموات والأرض، والقرآن خير ناطق عنه، نراه في غفوته يذكر قول المفسرين في سورة الرحمن (عروس القرآن) تجعل المرء يغيب في نشوة صوفية، وجرب جمالها الأخاذ في حروفها متخذاً من الحواس أداة إلى إدراك الجمال المطلق ـ اتساقا مع رؤيته للجمال في منظور المذهب الوسطى كما مر بنا ـ يقول "توصل إلى يقين من وظيفة الحواس في العملية الفنية، إنها وظيفة متكاملة، تبدأ من الحواس، وترتفع بها إلى جو من الجمال، دون أن يغيب الأمران"(316).

وقد جاءت الرحلة المعراجية لتشرح صدره الذي انقبض جراء ما أحل بالأمة من تردِ (عكسه لنا سفر الكرب) ليقابل هذا الموقف ما حدث للرسول(غ) في رحلته المعراجية، عندما أراد الله أن يغسل قلبه من الحزن لفقده لأعز الناس (زوجته وعمه) حتى يظل ممتلكا من القدرات التي تؤهله لتحمل رسالته، ومع الفارق البين بين بطل الرواية والرسول (غ) وإنما الشبه بينهما في كونهما بشرا يتحملان الأمانة، وما حصوله على رسالة الغفران في نهاية الرواية إلا مكافأة ربانية لتحمله للأمانة التي كلف بها، ولحسن أدائه لها، ليؤكد لنا البطل بهذه الصورة أن شخصية الوسطية نموذج للشخصية السوية التي تعمل للدنيا والآخرة، وأنهما وجهان لغاية واحدة، ألا وهي سعادة الإنسان التي لا تتحقق بإحداهما دون الأخرى. وأن الجانب الروحي للإنسان هو جوهره، والإنسان بدونه يفتقد إنسانيته، ويفتقد تكريم الله له، وجاءت رسالة الغفران تقطر نقاء وصفاء شكراً للمولى على هذا التكريم ليجد هذه الرسالة قصيدة طويلة مفتتحها :

الله رحيم فكن أنت رحيما وهو قوى فكن أنت قويا .. إلخ(317)

316 ـ المصدر نفسه ص 37.

317 ـ راجع : المصدر نفسه ص 108.

ـ 6 ـ تغييب البطل في سفر الكرب، والاستعاضة عن وجوده بالقص واللصق (الكولاج Collage) له مقصديته، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن هذا التردي والتخلف لا يكون مع الشخصية العربية السوية (التي تمثل المذهب الوسطى) وأن ما حدث ـ من تدهور ـ كان نتيجة تخلى هذه الشخصية عن كينونتها وسماتها الجوهرية، وأن العيب فينا بتركنا خصوصية هويتنا، والتشبث بفكر غيرنا، لقد أدرج الكاتب مجموعة من المعلومات والنصوص الأخرى بمجرى النص الروائي، ليتراوح الخيال بالحقيقة، والنص بما هو خارجه، في منظومة فنية، نجح الكاتب في دمجها ومعالجتها فنياً، بحيث أدى القص واللصق ـ هنا ـ ما كان يصعب تأديته في صورة سردية، لأنه ترك الواقع يبوح بالتردي والتخلف، دون تدخل من الكاتب أو تعليقه، اللهم إلا ذكر مجموعة من عناوين الصحف، وعناوين الأفلام والمسرحيات، وكماً من المعلومات والحقائق عن الواقع الاقتصادي والأخلاقي من خلال إحصائيات عن كتاب شهود العصر، ومن خلال قاموس عصري استقى معلوماته من الواقع المعاصر، يتضح لنا حجم التغيب (للبطل) أننا نجد تسع فقرات كولاج من سبع عشرة فقرة عدد فقرات السفر، وقد أبرز الكولاج التردى الأخلاقي في عناوين الأفلام والمسرحيات (خذ الفلوس واجرى ـ خلطبيطة ـ حزمنى يا بابا .. إلخ) (انظر ص 73) وفي عناوين الصحف مثل (مشاهير سقطوا في شباك الجميلات، سيدة تكشف وسائل السلع والمواد الغذائية غير الصالحة، مهندسة تتعاطى رشوة لاستخراج رخصة بناء عقار .. سقطت آخر العنقود وهي تتاجر في الأقراص المخدرة .. إلخ (انظر ص 74، ونجد التردي الأخلاقي في الشذوذ الجنسي عند عرضه لمصطلح الإيدز في قاموسه (انظر ص 75).

ويبرز لنا (الكولاج) التردي الاقتصادي من خلال إحصائيات كتاب شهود العصر، بإبرازه المفارقة العجيبة في عدم استفادة العرب من ثروتهممن البترول كما استفاد الغرب منه، ومن صور الكولاج كاريكاتير (عرض بالأخبار 1988/4/8) صورة لرجل ملابسه مزيته، وتسيطر عليه النفخة الكذابة وكان التعليق على الرسم (محدش عارف يكلمه ... أصل عقاب أملتك بدلته مزيته انظر ص 70)،

والكاريكاتير يعبر عن التخلف الاقتصادي والأخلاقي، من خلال التورية ـ وكما نعلم ـ أن التورية كلمة لها معنيان قريب ظاهر، وبعيد مقصود، فالمعنى القريب للبدلة المزيته في الكاريكاتير النفخة الكذابة، وهذه سمة لحقت بدول الخليج بعد ضخ البترول، والمعنى البعيد المقصود التخلف، فالحضارة لم تمسه من الداخل لتؤثر في سلوكه، لذا رأينا ملابسه متسخة، ويمكن أن نفهم معنى آخر لهذا التعبير، أنه لم يستفد من أمواله الإفادة المستحقة، ولو امتلك كل الثروة المستحقة، ما كانت ملابسه بهذه الصورة (متسخة).

ـ 7 ـ لم يعد المكان في رواية حلم ليلة القدر واجهة للأحداث، أو خلفية أو بطلا لها، لينطبق عليه قول المبالغين في قيمة المكان بأنه هو الذي يكتب القصة، أو هو تعبير مجازى عن الشخصية، وأن وصف المكان هو وصف ساكنه، فبيت المكان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت ساكنه(318).

لقد أفاد الكاتب من منجزات العصر في التنظير للرواية الجديدة في النظر إلى المكان كوسيلة رمزية(319) فالمكان ـ في الرواية ـ غير محدد بحدود واضحة، وهذا يتفق مع روح الحضارة العربية حضارة المطلق والفضاء المتسع، لا حضارة المعابد والقصور إضافة إلى أن طبيعة الرؤية الحلمية أتاحت للكاتب التجول في الأمكنة شرقا وغربا، وضربت بوحدة الزمن عرض الحائط، ويرجع ذلك لامتياح الحلم من عالم الذكريات والتداعيات التي لا تحد بحدود الواقع، لنرى الكاتب يتجول بالبطل شرقا وغربا، نراه في عرفات ومنى والصفا والمروة، نراه تارة تحت ظله نخلة باسقة يتأمل جمالها، وما تثيره من روعة ومن تجليات وجمع بين المتناقضات،قد لا نستشعرها، وقد أشار إليها القرآن (وتجرى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب)، ونراه ـ تارة أخرى ـ يشاهد قربة معلقة بين السماء والأرض تشبه قرية الجان في رسالة الغفران ... إلخ،

318 - راجع : حسن بحراوى : بنية الشكل الروائي، ص 30 و 31.

319 - راجع : د. عبد الحميد مقدمة لقطات ص 31.

وفي سفر الفلق نجد الراوي يصحب البطل في رحلة معراجية، وكما مر بنا يتلاءم وصف هذا المكان مع وصف الجنة (مكان نوراني، وأنهار من ماء مصفى، وأنهار من عسل، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه)، إن القيمة الجمالية لمعالجة المكان بهذه الصورة تتجلى في أن الكاتب "يحرك القارئ في جميع الاتجاهات، ليقدم له المشاهد واللحظات والاستباطانات والأحلام"(320).

لم ينظر الكاتب إلى المكان كمعالم بارزة، بقدر النظر إلى روح المكان هذا ما أكده في بداية روايته في قوله "هبط مرة إلى القاهرة بعد غيبة طويلة، فحمل إليه الهواء أصواتاً خشنة، ونبرات متداخلة، ونغمات مجروحة، لم ينفر فتلك رائحة الهواء، لغة تحمل أنفاس الناس وهمومهم"(321) النظر إلى روح المكان وما يثيره من تداعيات يخدم فنية الرواية، فمثلاً عندما مر على قرية تشبه قرية الجان يستدعى هذا الموقف جنة العفاريت في رسالة الغفران للمعرى، ويلتقي بامرئ القيس ـ كنموذج للشعراء الذين سيطر عليهم وأغواهم الشيطان، يراه يمضغ لبانة ويصبح (ليوم خمر وغدا أمر) ليعرف أنه تكرار لقول شيطانه، هنا يعالج الكاتب قضية (زيف الكلمة) عندما يصبح الشعر تهويمات ساحرة، وكلمات جوفاء، وسلاحاً للمزيفين، أدى هذا إلى مأساة عصرنا، احتلت فلسطين، وهدم المسجد الأقصى، وعاثت الخنازير في أرضنا، ليدرك الكاتب ـ هنا ـ حكمة بليغة "أن الفن بلا عمل هو نوع من الخداع، وأن الشعر بلا يقين هو من وحى الشياطين"(322).

320- محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ـ مجلة فصول المجلد الحادي عشر، العدد الرابع 1993 ص 19.

321- د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص8.

322- المصدر نفسه ص 31.

ـ 8 ـالزمن الخارجي في الرواية ما هو إلا إطار للحدث، أما الزمن الحقيقي فيها فهو الزمن الذاتي Subjection time ، وهو زمن نفسي Psychological time،وهو كما يعرفه علماء النفس "مصطلح يعبر عن خاصية ذاتية في تقدير الزمن والوعي به، ويتمثل في الكيفية التي يقدر بها الفرد حركة الزمن ومداه طولا وقصرا، وذلك اعتمادا على حسه الذاتي، دون أن يستعين بوسائل خارجية، إنه التقدير الذاتي، الذي يمكن أن يتفق أو يختلف عن التقدير الموضوعي للزمن، كما يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام"(323) هذا الزمن الذاتي "يعتمد على تيار الذهن، الذي يطيل في بعض الفصول أو يقصر، ويخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل"(324) وبناء الزمن هنا ـ في الرواية ـ يطلق عليه عبد الحميد إبراهيم في منظوره النقدي الزمن التراكمى، الذي يعتمد على الزمن الذاتي، فلو قارنا بين الزمن الخارجي للرواية (حلم في ليلة) وهذا ما يعرف بزمن القصة (الأحداثفي وقوعها المفترض) وزمن السرد الذي يعرف (بالعرض اللغوي لمتوالية من الأحداث داخل النص السردى)(325)، لو قارنا بين الزمنين الأول (الخارجي) والثاني (الذاتي) لأدى ذلك إلى مفارقة سردية(326) لعدم التطابق بينهما، فزمن القصة (ليلة) أما زمن السرد فلكونه (زمن ذاتي) يطول بنا، لدرجة أننا قد نجد فقرة بعينها تساوى الزمن الخارجي (التاريخي وهنا في الرواية ليلة) فالفقرة رقم 9 من سفر النصر ص 23 : 24، والفقرة رقم 16 من سفر النص من ص 35 :37 والفقرة الثانية من سفر الفلق ص 86 : 87، كل فقرة من هذه الفقرات ليلة، نجد البطل في نهايتها يسمع الأذان ويقوم للاغتسال وأداء الصلاة.

323- د. فرج عبد القادر طه، ود. شاكر عطية قنديل ود. حسن عبد القادر محمد والعميد مصطفي كامل عبد الفتاح : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ط دار سعاد الصباح ط1 عام 1993 ص 368.

324- د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة لقطات ص 28.

325- راجع : جيرار جينيت : حدود السرد ترجمة بنعيسى بو حمالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط2 عام 1992 ص71.

326- راجع : د. سعيد لحمدانى : بنية النص السردى مرجع سابق ص 74.

في الزمن التراكمى تتجاور الأحداث، ولا تخضع للتسلسل والتتابع، لأنه هنا ـ في الرواية ـ يقوم على التداعى والذكريات وتيار الذهن، لنجد أحداثا تسبق ـ زمنيا ـ أحداثاً أخرى، فالبطل يستحضر الأحداث من الذاكرة، والوعى لا يعطيه الأحداث كما وقعت مرتبة ترتيباً تاريخياً، لنجد الفقرة الأولى من سفر النصر يستحضر موسم الحج وما يستدعيه من نشوة وابتهال (وهذا حدث في العصر الإسلامى) بينما نجد ذكريات ترجع إلى العصر الجاهلى في الفقرة الحادية عشر، عن القدر الغاشم الذي يبطش بلا رحمة، ليعكس لنا تصور هؤلاء الذي يبعد عن وجود (العناية الإلهية) في تصورهم واعتقادهم، وقد سبق هذا الحدث تذكره لقصة لروب جريبه في الفقرة الخامسة من السفر نفسه ثم تلى (هذه الفقرة) الفقرة السادسة يستدعى فيها أبا العلاء المعرى المتوفي في القرن الخامس الميلادى، ليثير في روعه اشمئزازاً من موقفه المنحرف في فهم الحياة، وبعده عن الشخصية العربية السوية، فيحرم ما أحل الله (أكل لحم الحيوانات واللبن والبيض) ويستدعى (هذا الموقف) موقف الأوربيين في العصر الحديث في مبالغتهم في العناية بالحيوان، وبطشهم بغيرهم من البشر ... إلخ.

إن مثل هذا الحكى كما قلنا ـ في رؤية النقاد ـ يعد مفارقة سردية ذلك لأن زمن القصة (زمن الأحداث) يخضع بالضرورة للتتابع المنطقى للأحداث فزمن الخطاب زمن طولى، على حين زمن الحكاية (القصة) متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجرى جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث، واحد تلو الآخر(327)

إن فكرة (الزمن التراكمى) الذي تتجاور فيه الأحداث دون الإلزام بمنطق التسلسل وتتابع المتواليات، يتجاوز هذه الإشكالية (المفارقة السردية) بين زمن القصة (الأحداث قبل وضعها في قالب سردى) وبين زمن السرد (وضع هذه الأحداث في شكل فنى).

[327] ـ راجع : د. سعيد لحمدانى : المرجع نفسه نفس الصفحة، ود. عبد الملك مرتاض : في نظريته الرواية ص 221.

أكثر من ذلك قد يلغى الكاتب فكرة الزمن نهائيا كما حدث في سفر الكرب، حيث استعاض بالكولاج (القص واللصق) بدلا من تقديم الأحداث. ولهذا التكنيك مغزاه، أي توقف الزمن في فترة التردى والانحطاط، وهذا له ما يبرره ـ في الواقع ـ لأن فترة تخلف الأمم لا تحسب من تاريخ حضارتها ـ والتاريخ حضارة، ومن لا حضارة له لا تاريخ له.

استفاد الكاتب في بناء الزمن من تيار الوعى، خاصة في المناجاة النفسية والتداعى الحر للمعانى، فالمناجاة النفسية تقوم على " تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افترضا صامتاً"(328) فمنذ البداية نرى البطل ينحت من الذاكرة، ويتأمل كل شئ يتذكره، ويتبع هذا التذكر ما يستدعيه من مواقف وأحداث، ذات دلالة مقصودة، نرى البطل في البداية يعيش حضارة المطلق بعيداً عن المبانى الشاهقة، ليذكره ذلك بقصة لجريليه (نسى عنوانها) يترك فيها رائحة فنجان القهوة، ليوحى بأن هناك إنسانا كان موجوداً، وغادر المكان، يستدعى هذا الموقف البحث عن روح المكان، ليجده في الأثير حيث اللغات والهمهمات والأصوات المتناثرة، التي تميز مكانا عن آخر، ليستدعيه هذا الموقف البحث عن روح التراث العربي، فلا يجده في مجموعة المعلومات المكدسة في الكتب، لكنه شيء أثيري ينتقل في الأجداد إلى الأبناء ثم إلى الأحفاد، وفي النهاية يستخلص من تداعياته "أن التراث الحقيقي لأمته إنما يتمثل في الوحدانية، وأن هذا التراث يضرب بجذوره إلى إبراهيم ؛"(329) وهذه العمليات الذهنية تتواكب وتكنيك التداعي الحر للمعاني، وهو شكل من أشكال حركة تيار الوعي"، ويتوافر هذا المحتوى عن طريق شيء يوحى بشيء آخر، وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة، أو الصفات المتناقصة، على نحو كلى أو جزئي، حتى ولو كان الاشتراك بمحض الإيماء"(330)

328 - روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة ، ص 56.

329 - د. عبد الحميد إبراهيم : حلم ليلة القدر ص 21.

330 - روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة ، ص 65.

ويعتمد هذا التداعي على ثلاثة أشياء هي : الذاكرة والحواس والخيال(331)، فمثلاً يستحضر البطل كتابا لإقبال عنوانه (تجديد الفكر الديني) حيث رأي فيه أن عصر الوحي والمعجزات قد انتهي، وبدأ عصر العقل وربط الأسباب بالمسببات، وأن هذا الموقف لا يعنى سوى استنفار العقل، لكي يواصل المسيرة بعيداً عن الخذعبلات، وهنا يستحضر البطل وصف شبنجلر للحضارة الإسلامية بأنها حضارة السحر، ليستخلص (البطل) المقصود بالسحر (تخلص العقل من أسر القوالب العقلية، واستعداد هذه العقلية لتقبل الطارئ) كل هذه التداعيات كانت عن طريق استحضار المواقف المتقاربة التي يمكن أن تؤدى إلى فهم يرتضيه البطل، هذا الفهم لا يتعارض والرؤية الوسطية، إن هذه التداعيات جعلتنا نعيش ـ مع البطل ـ أزمانا متباعدة، لنرى تداعياته عن رؤية الإنسان للطبيعة والحياة في العصر الجاهلي، ثم دور الإسلام في ضبط هذه الشعور، وحركة الحضارة على مر العصور (نهضتها وانتكاستها وبداية صحوتها) ونلتقى بأشخاص في فترات زمنية متباعدة، سواء من خلال أفكارهم (كالمعرى وجريليه وجرييه ومحمد إقبال ... إلخ) أو باللقاء بهم شخصيا ليجمع بهم رغم عدم لقائهم في الواقع، وعدم معاصرة البطل لهم، كما حدث ذلك من الفقرة الثامنة حتى الفقرة الثامنة عشرة من سفر الفلق، كان اللقاء بالإمام الخضر الذي سحبه إلى مكان يشبه الجنة، وهناك يلتقي (بالأفغاني ومحمد إقبال والجبرتي ولطف الله جحاف وعرابي والرافعي) كلهم يجتمعونفي مكان واحد، ويظهر كل اثنين معا بالتتابع على مسرح الأحداث يوصى كل واحد منهما بوصية، ثم يشتركان ـ معا ـ في وصية ثالثة، لتبلغ وصاياهم تسعا، يكمل البطل الوصية العاشرة، لتكون هذه الوصايا أسسا للنهضة والتقدم، إن هذا البناء يؤكد إفادته من حركة تيار الوعي، فما يميز "حركة الشعور .. قدرته على التحرك بحرية في الزمن وميله لأن يجد الزمن معنى خاصا به، والفكرة ـ هنا ـ هي أن العمليات الذهنية قبل أن تنظم منطقيا لإحداث التوصيل ـ لا تتبع نظاما زمنيا"(332).

331 - راجع : المرجع نفسه ص 72.

332- المرجع نفسه ص 63.

ـ 9 ـ ينطبق على هذه الرواية ما أطلق عليه محمد حسن عبد الله (تثقيف الرواية) وقصد بهذا المصطلح "هندسة الرواية أو وصفها حسب مواصفات نظرية، أو معايير نقدية، بحيث تتشكل لتقيم الدليل، أو تقدم النموذج الأمثل لتصور نظري مسبق، كما أن تثقيف الرواية بهذا المعنى نفسه يستدعى أن تحتفي ـ ربما أكثر مما يستوجب تكوين تلقائي لرواية مشوقة ـ بسوق معلومات متنوعة، بصرف النظر عن ضرورتها للسياق، أو طاقته لها"(333) فتثقيف الرواية يقصد به حسن الصنعة الفنية المتقنة، التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يجعل من هذا العمل نموذجا تطبيقيا لآراء نظرية مسبقة، فهذه الرواية تصور لنا الشكل الأصيل الذي توصل إليه المؤلف في كتابه الوسطية (في الجزء الرابع) كما مر بنا، وتجلت ملامح هذا الشكل ـ كما وقفنا عليه ـ في الوحدة التركيبية التي يتجاور فيها الأحداث والفقرات، وترفض الإحكام في الربط بين الأحداث بمنطق (الوحدة العضوية)، التي نظر لها الغربيون، ومن ملامح هذا الشكل ـ أيضا ـ الاعتماد على الراوي، وتغييب البطل، فلا نجده شخصا ذا سمات راسخة، واستخدام الزمن التراكمي، والمحافظة في التشكيل اللغوي على نصاعة التركيب التراثي وروعة البيان، مع الإفادة من منجزات المنظرين المحدثين لفن القصة بما لا يتنافى وعنصر الأصالة، كما مر بنا إفادة الكاتب من تيار الوعي، ومن الرؤية التي لا تعلى من شأن المكان، فلم يعد (المكان) بطلا أو واجهة للأحداث، مع توظيف الوصف في خلق عالم فني يتجاوز الواقع إلى عالم يشبه الحلم.

وإذا كانت رؤية الكاتب للشكل الأصيل قد تجلت في الملامح السابقة فالباحث هنا يختلف مع سعيد الطواب في قوله عن هذه الرواية إن الكاتب "يقدم لنا مشروعا روائيا ينتمي إلى الرواية الجديدة تكنيكا، ويحقق أطروحة الرواية العربية التي تستلهم بناءها من التراث العربي الإسلامي مضمونا"(334)

333ـ د. محمد حسن عبد الله : أفاق المعاصرة في الرواية العربية، مرجع سابق 117 :18

334ـ د. سعيد الطواب : البحث والخلاص في رواية حلم ليلة القدر ـ ضمن كتاب عبد الحميد إبراهيم نصف قرن من العطاء ـ مطبوعات التأصيل عام 2001 ص93.

وهذه الرؤية تفصل بين الشكل والمضمون، وقد أشرت ـ سابقا ـ إلى رؤية عبد الحميد إبراهيم التي تضع جل اهتمامها بالشكل لأن من خلاله يتخلق المضمون، وفي ظني لو أن سعيد الطواب وقف على منظور عبد الحميد النظري لكان له رأي آخر، وهناك رأي آخر لسيد قطب ولعبد المعطى صالح ينقدان الكاتب في هذه الرواية بأنه "وضع في حيز صغير مجموعة ضخمة من الآليات السردية والتنويعات الجمالية، وأشكال الخطاب المختلفة، كما جاءت بعض النصوص التي استعان بها طويلة بعض الشيء(335) وصاحبا هذا الرأي يحكمان حكما تقريريا دون ذكر الأدلة، والرجوع إلى النص لتوكيد رؤيتها، وهذا مناف لطبيعة النقد الأدبي، الذي يجب أن يعتمد على النص لتبرير حيثيات الحكم، ثانيا : أن العمل الأدبي لا ينظر إلى حجمه بقدر النظر إلى قيمته الجمالية، وفي ظني لو أطال عبد الحميد إبراهيم لدفعته الإطالة إلى الافتعال، وهذا عيب فني، ولم أجد خلال دراستي للرواية هذا العيب (تحميل الشكل الفني بآليات فنية فوق طاقته) ويصعب بنا تتبع آليات السرد، لنثبت عكس الرأي السابق، ولكن سنقتصر هنا على قولهما (جاءت بعض النصوص ... طويلة) فاستخدام نصوص خارج النص ودمجها بمجرى النص ـ كما مر بنا ـ يعرف بالكولاج (النص واللصق) والمتتبع لهذا المنحى لا يجد الكاتب وإن أكثر لم يجعل فقراته في القص واللصق طويلة، إضافة إلى ارتباط (القص واللصق) بمجرى النص، فإذا نظرنا ـ مثلا ـ إلى مجيء السور الآتية (الضحى ص 41، النصر ص 65 ، سورة الشرح 89 ، سورة النجم ص101) نجدها مرتبطة بحالة البطل وتجلياته ومما يدلل على عدم الإطالة أن حديث البخاري ص 59 ثلاث جمل، وحكمة لقمان ص 68 ثلاث جمل،، والموال الصعيدي مكون من خمسة أشطر، كما أن الإحصائيات وعناوين الصحف والأفلام والمسرحيات قصيرة جداً (انظر 71 : 74)

335- د. سيد محمد قطب ود. عبد المعطى صالح : عبد الحميد إبراهيم واسطة المنظومة النقدية،ص 197.

إضافة إلى ما ذكرناه لقيمتها الفنية أنها صورت مرحلة التردي بدون تدخل المؤلف، بدون تدخل المؤلف، وتم تغيب البطل لغرض فني ذكرناه سابقا (هو التردي لا يكون مع الشخصية العربية الواعية) وتغييب الزمن (للدلالة على توقف الزمن).

ـ 10 ـ لغة الكاتب لغة حيادية تعتمد على السرد، وتؤدى الدلالة أداء ناصعا، قويا، دون زخرفة، أو حلية مفرغة، ويتوافر فيها نصاعة الأسلوب الأدبي الجميلفي سحره وتصويره، والمحافظة على سلامة التركيب، ودقة العبارة، وروعة الأداء.

وقد حمل أسلوب الكاتب كثيرا من سمات الأسلوب التراثي الأصيل، تجلى ذلك في تركيب الجملة والعبارة، والتضمين بالقرآن والأحاديث، والحكم، والموال، واستخدام الشعر.

المقدمة والخاتمة تحملان سمات الأسلوب التراثي، في الدعاء، وتدبيج الجمل، واستخدام المزاوجة والسجع غير المتكلف يقول في المقدمة(الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه، وأصلى وأسلم على خير خلق الله، محمد بن عبد الله، وعلى آله الغر الميامين، وأصحابه الطاهرين، وبعد فقد رانت على النفس قتامة وعلى القلب جهادمة، ... إلخ ص3) ويقول في الخاتمة (وكان اليوم هو يوم السابع والعشرين من شهر رمضان الكريم، وكان نور الفلق، وقد أخذ يملأ الأرض، قمت من مكاني، وأنا أصيح اللهم إن لم يكن بك عليّ غضب فلا أبالى) ص113، وجاء التضمين بالنص القرآني ملتحما والسياق، فلم يأت ترصيعا، ولا حلية مزخرفة وقد ارتبط ببنية الرواية في صورتين هما : كون النص داعيا إلى تأملات البطل وتداعيات أفكاره، أو مجيء النص القرآني تمثيلا لرؤية البطل، وكلتا الصورتين ترتبط إحداهما بالأخرى، ولنقف على مثال يعكس لنا وضاءة لغة الكاتب وسلامتها، والارتباط بينها وبين النص القرآني، وما يثيره النص من تداعيات لأفكار البطل يقول "الإيقاع يرتفع، والأنفاس تلهث، والرءوس تهتز، ويروح ويجئ،

وهو يردد بلا انقطاع (فبأي آلاء ربكما تكذبان) ومازال يردد ويكرر حتى غامت الرؤية وغاب في نشوة صوفية. وتنبه من غفوته، ووجد لسانه لا يزال يتحرك بالآية الأخيرة (تبارك اسم ربك ذي الجلال والإكرام) ... وتمتم : حقا، إن سورة الرحمن هي عروس القرآن، كما يقول المفسرون، ولكنها في الوقت نفسه سياحة صوفية ... وتوصل إلى يقين من وظيفة الحواس في العملية الفنية، إنها وظيفة متكاملة، تبدأ من الحواس، وترتفع بها إلى جو من الجمال، ورثى لهؤلاء الأدباء الذين يقفون عند الوظيفة الحسية لا يغادرونها، ورثى أكثر لهؤلاء الذين يتحدثون عن صوفية لورنس .. إلخ.ص36 : 37.

فالألفاظ وضيئة، وعلى قدر المعاني، لا تكلف فيها ولا ابتذال، وتأتى متسقة والنشوة الصوفية التي تغمر نفس البطل، لنجده في غمرة ابتهاجه بالجمال الفني للقرآن الكريم، يروح بحواسه مستمتعا بالإيقاع الجميل، الذي يأخذه نحو المطلق فيجعل المعنى أكثر وقعا في النفوس، وهنا تتداعى أفكاره عن وصفها بعروس القرآن، ويرثى للذين يقفون عند الحواس أداة لتذوق الجمال، دون تجاوز الحواس للأعلى نحو المطلق (وهذه رؤيته للجمال في المنظور الوسطى كما مر بنا في رؤيته النظرية).

ولم يأت تضمينه لأحاديث الرسول (ف) أو للموال مختلفا، عن تضميناته للقرآن الكريم في اتساق أسلوب الكاتب مع النص المضمن به، ومما يحمد للكاتب في أسلوبه استخدامه للشعر، ففي رسالة الغفران التي جاءت تتويج الرحلته المعراجية، نرى النص يقطر رقة وإيمانا وخشوعاً وابتهالا، ليثبت لنا أن استخدام الشعر، يأتي في موضع لا يجد قالب فنيا يمتلك القدرة في التعبير عن التجربة، مثلما يعبر عنه بالشعر يقول :

الله رحيم فكن أنت رحيما وهو قوى فكن ـ أيضا ـ قويا

الله غفور فكن أنت غفوراً وهو متين فكن ـ أيضا ـ متينا..إلخ

وكثيراً ما يأتي أسلوب الكاتب ذات طابع تصويري، ليستغل الوصففي خلق جو خيالي مقابل لعالم الواقع، ليبهرنا بجمال التصوير وحسن الأداء،في مثل قوله "أخذ الطائر يملى والراوي يكتب، كان يستل المعنى من الأرواح الهائمة بين النجوم البعيدة، ثم يلقيه على الراوي، فيتفجر شظايا داخله، كان الراوي يجمع تلك الشظايا، ويحيليها إلى لغة مفهومة" ص11.

وقد رسخ هذا الملمح في أسلوب الكاتب طبيعة المرحلة المعراجية، والنزعة الصوفية، التي تحمل في طياتها الصفاء الروحي والشفافية، التي نلمحها في التكوين النفسي للبطل، يصور الكاتب حالة البطل وسرعته في الأخذ من طائره قائلا (ولكنه مع التكرار تعلم أن يضبط نفسه، وأن يصبر على الواردات، والتجليات، وتذكر حينئذ مقام الجنيد ا ، فقد كان في أول أمره يرقص ويصيح ثم أصبح ساكنا، ولما سئل عن ذلك، تلا قوله تعالى (وترى الجبال تحسبها جامدة، وهي تمر مر السحاب) ص11.

8) الرواية الشعر(نماذج من إبداعات إدوار الخراط وأحلام مستغانمى)

- 1 -هيمن التصور الأرسطى – حتى القرن التاسع عشر – على تصور النقاد للأجناس الأدبية ، وقد دار التصور على تقنين الأجناس الأدبية في ثلاثة أنواع (القصيدة – الملحمة – المسرحية) (336) وعنى أرسطو بالقصيدة الشعر الغنائي ، الذي يعبر عن مشاعر صاحبه بواسطة الإيقاع واللغة والموسيقا ، حيث يكون الشعر ترجمانا لمشاعر صاحبه ، وناقلا لإحساساته في مفردات لغوية لها خصوصيتها ، وفي صورة مباشرة بعيدا عن الإلغاز والتعقيد ، ورأي أن نشاة الشعر مرجعه أمران :الأول نزعة الإنسان إلى التقليد والمحاكاة ، والثاني نزعته إلى الإيقاع والانسجام فعنده " لما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع ، إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات ، وكان أكثر الناس حظا من هذه المواهب ، في البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا ، وارتجلوا ومن ارتجالهم ولد الشعر "(337) والنوع الثاني من الأدب الشعر الملحمى ، ويقصد به الشعر البطولي القصصي أو الطويل ، والقصيدة الملحمية هي قصيدة قصصية موضوعاتها الرئيسة الحروب والمغامرات ، إنها تروى قصصا من معارك هامة ، وانتصارات لرجال من النبلاء والمقاتلين ، إنها – أيضا – سجل تاريخي لتقاليد، وعادات، ومآثر، وحضارات ، وثقافات أمة معينة .

وقد وقف أرسطو على ملحمة الإلياذة والأوديسا لهوميروس، كأشهر ملحمتين عند اليونان ، صورتا لحرب طروادة ومغامرات أبطالها، وصراعاتهم ضد الآلهة، والظواهر الطبيعية المتقلبة وحيل أعدائهم ....إلخ، وتعتمد الملحمة على السرد والتمثيل ، سرد الأحداث ، وتمثيل المواقف والأحداث ، وهذا يرجع إلى قدرات الشاعر الفنية والتخيلية .

[336]- راجع أرسطو : فن الشعر ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوى – القاهرة مكتبة النهضة المصرية عام 1953ص 3.

[337]- المرجع نفسه ص 13.

والقسم الثالث للأدب عند أرسطو المسرحية ، وقد تناولها في الحديث عن الشعر الدرامي ، وتنقسم المسرحية – عنده – إلى تراجيديا وكوميديا، والتراجيديا (المأساة) محاكاة لأفعال النبلاء ، والكوميديا (الملهاة) محاكاة لأفعال الأراذل ، فالمأساة " محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ذات لغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بوساطة التطهير من هذه الانفعالات "(338) إذا كانت الكوميديا محاكاة الأدنياء ، ولكن لا يعنى ذلك وضاعة الخلق ، فإن المضحك ليس إلا قسما من القبح ، والأمر المضحك هو منقصة ما ، وقبح لا ألم فيه ، ولا إيذاء(339) .

وفرق أرسطو بين الملحمة والمسرحية بالمحاكاة ، فالملحمة محاكاة بالسرد أو الرواية ، والمسرحية محاكاة بالتمثيل ، فالملحمة تحاكي الفعل بالرواية عنه ، والمسرحية تحاكي الفعل بالفعل نفسه ، وبذلك ربط أرسطو بين الفن الواقع من خلال المحاكاة ، وربط بين الفن والإنسان من خلال نظريته التطهير cathersis، والتي تأتى نتيجة لإثارة الرحمة والخوف ، الإشفاق على البطل مما عاناه ، والخوف عليه مما ينتظر أن يعانيه ... وبذلك تعمل التراجيديا على تطهير الإنسان من انفعالاته نتيجة لمعايشته الحدث مع البطل .... إلخ

- 2 - ظل تصور أرسطو مهيمنا على الوعي الأدبي والنقدي إلى القرن التاسع عشر، وجاءت النظريات اللاحقة – كالكلاسيكية الجديدة – امتدادا لتصور أرسطو لأنها قامت على تفسيرات التصور الأرسطي وإثباته، فالأبحاث" الكلاسيكية الشهيرة في الفن الشعري – من فيدا إلى رابان – هي بالأساس

338 - المرجع نفسه ص 34:33.

339 - أرسطو طاليس : فن الشعرتحقيق و ترجمة ومقارنة بترجمة متى بن يونس د. شكرى محمد عياد ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة عام 1967 ص 32.

كما تعلم شروح لأرسطو حيث يتكرر النقاش – دون كلل – حول مزايا المأساة مقارنة بمزايا الملهاة، دون أن يكون بروز أجناس جديدة في القرن السادس عشر ، مثل القصيد البطولي / الروائي والرواية الرعوية الدرامية ، أو المأساوية الهزلية – وهي أجناس يمكن بسهولة اختزالها في نمط السردى أو الدرامي "(340).

وبذلك أثبتت الكلاسيكية الجديدة شرعية التصور الأرسطى وتصرفت " كقوة حافظة ، ومالت ما أمكنها إلى أن تستبقى الأنواع ذات الأصل القديم ، وتتلائم معها ، وبخاصة الأنواع الشعرية " (341).

وكان " لها طريقتها في التفريق الاجتماعي بين الأنواع ، فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء ، والملهاة للطبقة المتوسطة ، والهجاء والملهاة الفارس farce لعامة الناس" (342).

لقد وجدوا في التمايز بين الأجناس الأدبية إرضاء لأذواقهم ، بالفصل بين الأنواع الأدبية ، في مصفوفات مؤطرة " وفي جملة من الصناعات الأسلوبية تكون في متناول اليد ، قريبة المأخذ للكاتب ، وسهلة الفهم لدى القارئ ، والكاتب الجيد يتمثل للنوع كما هو موجود ، ثم يحدده تحديدا جزئيا "(343) .

340- جيرار جينيت : مدخل إلى النص الجامع – ترجمة عبد العزيز شبيل ، مراجعة حمادى صمود ، ط المجلس الأعلى للثقافة عام 1999 ص 26:25

341- رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 1987 ص 217

342 - المرجع نفسه ص 218

343 - المرجع نفسه ص247 .

-3- لقد شاعت الكلاسيكية الجديدة وأخذت مكانتها حتى القرن التاسع عشر ، وبعدها أخذت المراجعات للخروج بنظرية أدبية جديدة ، تبحث في النتاج الأدبي من زاوية مغايرة لزاوية الكلاسيكية الجديدة ، وللتنظير للأدب عامة ، وللجنس الأدبي الذي لم يعد بنفس التمايز والنقاء ، نتيجة للجوء الكتاب إلى التلقيح والتخصيب لأدواتهم الفنية من الأجناس الأدبية الأخرى دون الالتزام بسمات نوعية لهذه الأجناس،

وكان ذلك على يد الشكلانيين الروس والبنيويين والسيموطيقا، هذه المدارس ركزت في تصورها على القيم الجمالية في العمل الأدبي ودراسة الأدب من خلال مكوناته الداخلية ، لا من خلال أطر خارجية،و تفرض علي الكاتب الالتزام بها ، فالنظرية الشكلانية " نزعت إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال ، أو شعور ..... متمثلة مقولة (الفن للفن) ورأت أن الغرض من كل عمل فني هو إبراز جودة الصياغة والصنع، التي يعتمد عليها الأسلوب الأدبي ، وأن الأثر الأدبي على حد تعبير شكل وفسكى يساوى مجموعة الوسائل المستعملة في صياغتها "(344) وأخذوا يبحثون عن علم خاص بالأدب ، وتحدثوا عن موضوع علم الأدب ، وهو الأدبية ، وفي هذا يقول جاكوبسون " ليس موضوع العلم الأدبي الأدب ، بل الأدبية ، أي تلك الخاصية التي تجعل عملا ما أدبيا ، وهكذا كان الشكلانيون معتمين بالمظاهر الممثلة أو المعبرة في النصوص الأدبية ، إذ ركزوا في النصوص على تلك العناصر التي اعتدوها مغرقة في خاصيتها الأدبية، ووقع اهتمامهم بداية على الاختلافات بين اللغة الأدبية ، واللغة غير الأدبية أو العملية "(345) .

344- مجدى وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ط41 عام 1979ص 232.

345- ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى على العاكوب طبعة عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط 1 عام 1996 ص 19.

وقد أدت آراؤهم وآراء اللسانيين إلى هدم الفواصل الثابتة بين الأنواع الأدبية وفسر تودروف انهيار الحدود الفاصلة استنادا إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص ، بعد أن مهدت الشعرية السبيل لذلك (346).

لقد هدفت تصوراتهم إلى توسيع أفق الجنس الأدبي ، وإلغاء الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية داخل الجنس الواحد ، وبين النصوص التي تنتمي إلى أجناس مختلفة ، وأتت ثمار هذه التصورات فيما أطلق عليه جيرار جينيت(النص الجامع) التي تدعو إلى دمج كل المفاهيم والتصورات فيما يخص قضية الأنواع الأدبية ، وصوغ مفهوم جديد وشامل يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص ، يقول جينيت " إن خليط الأجناس أو احتقار الأجناس هو بدوره جنس من أجناس أخرى ... النص الجامع إذن حاضر في كل مكان ، فوق وتحت النص ، الذي لا ينسج خيوطه إلا بتعليقه هنا وهناك ، على هذه الشبكة من النسيج الجامع ، إن ما نسميه نظرية الأجناس ، أو علم الأجناس .... أو نظرية الصيغ (أقترح الصيغة السردية أو علم السرد والنظرية الحكاية جزء منها) لا ليست البلاغة أو نظرية الخطابات .... كل هذه العلوم إذن ، وأخرى لم تخترع بعد، ستحطم بدورها ...."(347).

ورأي البنيويون أننا يجب أن ندرس جنسا أدبيا ما ضمن سياق الأدب إذا أردنا أن نفهمه حق الفهم ، ولم تقدم البنيوية طريقة جديدة لتأويل الأعمال الأدبية فحسب ، بل قدمت محاولة لفهم كيف تقدم هذه الأعمال مضامينها لنا، لذا تحدث البنيويون عن الأنواع والتقاليد، وعن نظام أو تأسيس الأدب ، واعتبروا فهمنا اللغوي أساس إدراكنا وفهمنا للأدب (348).

346- راجع تزفيتان تودروف : الشعرية ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ط الدار البيضاء توبقال عام 1986 ص 86.

347- جيرار جينيت : مدخل إلى النص الجامع من ص 73:71.

348- See: DondldKessey: Context –U-S-A-Mayfield –Publishing Company 1994 p 285 .

-4-لعل أبرز ما قدمه الأسلوبيون في قضية تمازج الأجناس الأدبية جاء في رؤية دى سوسير الذي رأي أن علم اللغة ينبغي أن ينتقل من الدراسة التاريخية Diachronice ، أي كيف تتطور اللغة تاريخيا ، إلى الدراسة التزامنية Synchronce، أي النظر إلى اللغة بوصفها نظاما ضمن مستوى زمني واحد ، وقد قسم اللغة إلى " لغة Langue " أي النظام الباطني الذي يحكم الاستعداد واللغة والكلام parole أي كيف تستخدم اللغة عمليا في الممارسة وأساس " اللغة " أن الكلمات علامات اعتباطية من حيث إن العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه اعتباطية ، أي يؤول تحديدها تماما تقريبا إلى الاصطلاح ، وما يحدد المعنى ليس هو أن الكلمة تشير إلى العالم، أو إلى فكر، أو مفاهيم توجد خارج اللغة (349).

لقد تنبي كثير من النقاد المحدثين في مجال نظرية الأدب العلاقة التي اكتشفها دى سوسير بين الكلام واللغة ، واعتبروا معيارا لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والنوع الأدبي ، ومؤدى هذه العلاقة هو النظر إلى الكلام بوصفه تعبيرا فرديا يترتب ضمن قواعد معيارية هي اللغة ، وأن هذه القواعد أنظمة تجريدية اشتقت عبر تراكم الأفعال الكلامية ، وبذلك يمكن اعتبار النص الأدبي تعبيرا فرديا يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه قواعد ذلك النوع التي تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمع روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها ، وبهذا تكون العلاقة بين الاثنين محكمة، وإلى مثل هذه العلاقة أشار ألستر فاولر حينما ذهب إلى أن النص الأدبي سجل لفعل كلامي متخصص ، يقوم مؤلف ما بخلقه وتحويله بالقدر نفسه الذي يعبر به المتحدثون عن أنفسهم، من خلال منظومة قواعد نحوية مشتركة مفرزة بمنظومات تقاليد أخرى متخصصة ، ذلك أن المؤلف الكلامي الفردي هو parole وهو اتصال مشروط متفرد، وعلى الرغم من أنه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة ، فإنه قد يعدل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة ، وهذه بدورها تصبح لغة langue لكلام لاحق (350).

349- راجع ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ص 123.

350- راجع ألستر فاولر : حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شاكر حسن راضى مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد دار الشؤون الثقافية عدد 2 عام 1998 ص4.

انطلاقا من هذه الرؤية تتكون الأنواع الأدبية من ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة في عمل أدبي واحد ، ولكن الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل البناء والشكل والصيغ البلاغية ، وأصبح من اليسير التمييز بين جنس وآخر ، فالأجناس تتمايز بما تحتويه النصوص ، وهي تتغير من ناحية القيمة، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، وعلى العكس ، إذا أصبح الجنس مهجورا ، فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها .

ووقف فاولر على التطور في الجنس الأدبي مارا بثلاث مراحل : في الأولى يتجمع مركب من العناصر التي يتبلور منها نوع له شكل محدد ، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له ، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي ، في ذلك الجنس بطريقة جديدة ، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها ، وربما تظهر في نص واحد (351).

وهذا التفاعل والتطور بين قواعد معيارية وتجليات يعكس لنا الترابط الحر وغير المقدس والمتجدد ، بين إطار عام للتعبير يتوفر على قواعد عامة ونصوص تجاورها ، فتندرج فيها ، وتتمثل لها فتكون جزءا منها ، ولذا فلا غرابة أن يرى رينيه ويلك أن الأنواع الأدبية " لم يعد لها مكان الصدارة في الدراسات الأدبية هذا القرن، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهميةفي كتابات معظم كتاب عصرنا ، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج ، والقديم منها يترك أو يحور ، وتختلق أنواع جديدة أخرى ، إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك ،

351- راجع المرجع نفسه ص 11،12.

وقد شن بنديتوكروتشه في الاستطيقا (1902) هجوما على المفهوم لم تقم بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه ،أو لإعادة صياغته بشكل مختلف ، فالنوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة ، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ، وأن يعبر عن نفسه من خلالها،وأن يخلق مؤسسات جديدة .كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها "(352).

ولم يأت رأي ويلك من فراغ بل جاء نتيجة جهود سابقة وتصورات عديدة، نذكر من هذه التصورات ما أطلق عليه روبرت شولز (نظرية الصيغ) والتي تقوم على صيغ ثلاث للتخيل فعنده العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساويا له ، هذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية، والهجائية،والواقعية ،إن التخيل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحط ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي ، أو عالم الحكاية المحاكي ، لكن العالم الحقيقي محايد أخلاقيا ، أما العوالم التخيلية فإنها محملة بالقيم .... فالأنشودة العاطفية تعرض أنماطا من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجية أنماطا من الناس الأدنياء الأردياء الغارقين في الفوضى ، أما المأساة ، فإنها تقدم أبطالا في عالم يعطى لبطولتهم معنى (353) .

وواضح أن شولز يدور في فلك أرسطو (محاكاة الأفاضل في التراجيديا ومحاكاة الأراذل في الكوميديا) ثم في ربطه بين الواقع والمتخيل في صور ثلاث ، أرقى من الواقع (الرومانسية) أسوأ من الواقع (الأهاجى) موازيا أو مساويا للواقع (الواقعية) .....

[352]- رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ترجمة د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، فبراير عام 1987 رقم 110 ص 376.

[353]- راجع : روبرت شولز : صيغ التخييل (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية) كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبد العزيز شبيل (جدة النادى الأدبى الثقافي) عام 1994 ص 99:97 .

ولكن تهمنا رؤية شولز في محاولة البحث عن رؤية جديدة للأجناس الأدبية أكثر من أنها تخطيط فاعل لحل إشكالية الأجناس الأدبية لذا نقدها واقترح تعديلها ستمبل ، بعد أن وجدها لا تولى التلقى أهمية كبيرة ، واحتج على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، ورفض مقياس (أفضل- أسوأ – مساوي) ورأي أن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكنا ، وهذا يجعلها جزءا من تجربة القارئ ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف ، لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو مواز للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معا في وظيفتها ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلق (354).

وقد نقد جيرار جينيت نظرية الصيغ .... ونادي بمصطلح (جامع لنص) الذي هو إدماج الأجناس الأدبية ضمنه ، ويضم هذا المصطلح " مجموعة المقولات العامة ، أو العابرة التي يتعلق بها كل نص وبالخصوص – إلى جانب الأجناس – أنماط الخطاب وصيغ التلفظ " (355) متجاوزا النوع بحدوده وكيانه الخاص ، باحثا عن المشتركات بين النصوص لصياغة مفهوم شامل يمكن أن تنضوى كل النتاجات الأدبية تحت لوائه ، وإن لم يكن هذا المصطلح نهاية المفاهيم التي عنيت بدراسة الجنس الأدبى ، فقد طاوله النقد – أيضا – في مدى نجاحته وقدرته على استيعاب الأجناس الأدبية الشتى ، والجدير بالذكر أن النظريات اللاحقة كالسيميائية والتي عنيت بدراسة العلامات ودلالاتها داخل النص قد بحثت عن علامات أخرى خارج النص الأدبى المتمثل بالتلقى أو التجسيد وخاصة في النص المسرحى ، والذي لا يقتصر على بنائه كنص أدبى ، بل يعتمد على عنصر آخر وهو عنصر الإخراج ، وفي ظل التجريب فقد النص المسرحى كجنس أدبيته .

354- راجع : وولف ديتر ستمبل : المظاهر الإجناسية للتلقى ، ص 120 وما بعدها .

355 - راجع : جان مارى شامز : من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الإجناسية ص 64.

- 5 - وتعقيبا على هذه الآراء والتصورات السابقة لمفهوم الأجناس الأدبية ،نرى أن من سنة الحياة التطور ، فليس من الضرورى أن تظل الأجناس الأدبية بصورتها كما كانت على عهد أرسطو ، أو على عهد من أتوا من بعده في العصور الوسطى و في العصر الحديث ،فأرسطو أرخ للأجناس الموجودة في عصره ،وكذلك الذين أتوا من بعده ،فليس من اللازم أن نلتزم بصورة صارمة لفكرة نقاء الجنس الأدبى في صورة متقوقعة جامدة ،طالما هناك أجناس أدبية جديدة لها مواصفاتها المميزة، بل نجد في تراسل الأجناس الأدبية إضافة نسغ جديد وروافد ثرية من أجناس أدبية أخرى ، ينتمى إليها هذا الجنس تحت مظلة الأصل الجامع لهذه الأجناس (ألا وهو الأدب) .

وننحى هذه التصورات والاختلافات المتباينة التي وقفنا عليها جانبا . فالأجناس الأدبية منذ تصور أرسطو تحمل في مكوناتها عناصر التراسل ، فالملحمة مثلا تعتمد على السرد (عنصر قصصى) وتروى شعرا (والشعر جنس أدبى مستقل وإن اختلف عن الشعر الغنائى في موضوعيته) والمسرحية تعتمد على قصة تروى عن طريق الحوار (الشعرى) وبذلك تحمل بذورالأجناس الأخرى (القصة والشعر) والقصة تأخذ من المسرح (الحوار) ومن الشعر (اللغة الثرية المفعمة بالتوتر .... خاصة في القصة التي يولى صاحبها اهتمامه باللغة (الشعرية) أكثر من ذلك لقد صيغت القصص وكذلك المسرحيات حتى عهد قريب شعرا ، بل أصبحت المسرحية الشعرية من أنواع المسرح المعاصر ،التي تتصف بالثراء وتعدد الدلالات الإيحائية، ومما يزيد من ثرائها استخدام لغة الشعر المجنحة ... التي تضفي درامية على الأداء المسرحى .

من هذا التصور يمكن أن نلاحظ تطور الأجناس الأدبية ، وندرة بعض الأجناس لضرورة واقعية كالملحمة مثلا ..... ونشأة أجناس أدبية أخرى كقصيدة النثر ، وتراسل الأجناس الأدبية فيما بينها ، كالرواية الشعر وقصيدة النثر ، والمسراوية (مسرحية الرواية) ...إلخ

وقد واكب الأدب العربي حركة المد والجزر الحداثية في العالم بحثا عن تقنيات جديدة بروافد فنية ثرية ،تعطى النص نسغا جديداورافدا مفيدا، فيما أطلق عليه تراسل الأجناس الأدبية ، ففي مجال الشعر أصدر توفيق صايغ عام 1954 م مجموعة من القصائد ، يزاوج فيها بين الشعر والنثر ، أطلق عليها (قصيدة النثر) وتحمس لرؤيته أدونيس ، وأنسى الحاج ، ومحمد الماغوط ، ونظموا على نهجه قصائد تحمل هذه المواصفات الفنية (356) وفي مجال المسرح ساير المؤلفون تيار المسرح التجريبى الذي يعتمد على تقنيات بعيدة عما اعتدنا عليه في المسرح الكلاسيكى ، وفي تيارات المسرح في العصر الحديث (المسرح الواقعى – المسرح الرمزى – المسرح الوجودى – المسرح العبثى – المسرح الملحمى ...إلخ) .

وأصبح الإخراج المسرحى هو المهيمن على الفعل المسرحى (تصميمات ديكور – إضاءة – أداء ممثل يوظف التعبير الجسدى في الأداء...إلخ)(357) وفي مجال القصة نادى إدوار الخراط في كتابه (الكتابة عبر النوعية) بكتابة القصة القصيرة شعرا ، وطبق هذا التصور على إبداعه القصصى(358) .

وفي مجال الرواية زاوجت الكاتبة الجزائرية أحلام مستنغانمى في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس- عابر سرير) بين الرواية و الشعر(359) ،

[356]- راجع عز الدين المناصرة : جمرة النص الشعرى ، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ط عمان الكرمل عام 1995 ص 586.

[357]- راجع مجلة القاهرة أكتوبر عام 1995 (العدد 155) حوار مع الناقدة الإنجليزية ماريا سانتا من جماليات التعبير الجسدى ص 14، 15.

[358]- راجع إدوار الخراط : الكتابة عبر النوعية ط. دار شرقيات القاهرة عام 1994 ص 13.

[359]- راجع : عادل الفريحات:الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم ؟ مجلة علامات في النقد ط النادى الأدبى الثقافي بجدة ،المجلد10،الجزء 38 رمضان 1421 ص 260.

وزاوج من قبلها إدوار الخراط بين الرواية والشعر في (رامة والتنين والزمن الآخر) وزاوج الحكيم بين الرواية والمسرحية فيما أطلق عليه (مسرحية الرواية) في بنك القلق ، ثم يوسف إدريس في (نيويورك 1980) ثم لويس عوضفي (محاكمة إيزيس) وجمال التلاوى في الخروج عن النص (360).

- 6 -لا نقصد بالرواية الشعر اتصاف لغة الرواية بسمات الأسلوب الشعري في التكثيف والإيحاء واستخدام المجاز ...إلخ ، فهذا ملمح نراه في كثير من الروايات الرومانسية والواقعية ، ولكن نقصد بها أن الرواية " تقوم بسرد ذى طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري .... في اجتماع السرد والحكاية والشخصيات والأحداث والأفكار (من السرد) مع العواطف والأنساق الموسيقية أو التشكيلية (من الشعر) "(361) وقد حصرت فريال جبورى غزول الرواية الشعرية في الآتي :

زئبقية الحكاية .

انفراط الحبكة أو التوارى الخبرى .

استقلالية الفصول .

تكرار الموتيفات والرجع .

تذبذب وجهات النظر بسبب تماذج الضمائر السردية .

عدم استخدام علامات تنصيص وترقيم.

360- راجع:د. محمد نجيب التلاوى : مسرحة النص الروائي (الرواية نموذجا) مقال ملحق بروايتى جمال التلاوى (تكوينات الدم والتراب والخروج عن النص) ط مركز الحضارة العربية ط 1 عام 2000 ص 125:100.

361- راجع نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد . ص 107 .

وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات.

الإصاتة (مصطلح إدوار الخراط في التعبير عن الأصوات في الشعر)

المحور الاستبدالى المميز عامة للشعر ، لا المحور السياقى المميز عامة للخبر(362) .

وميز سعيد يقطين الخطاب الروائي الشعرى في التقنيات الآتية :-

الخطاب الروائي الذي يروى قصة متخيلة أو حقيقية ، وعلى طرائق اشتغال هذا الخطاب تشتغل السرديات أو السيموطيقا السردية.

الخطاب الشعرى الذي لا يروى قصة بل يقول شيئا.

الخطاب الشعرى الحكائى الذي يستعمل متخيل الرواية وطرائق سردية وشعرية ، وهذا النوع الثالث ما يخص عند سعيد يقطين – ونوافقه في ذلك – الرواية الشعر ، التي حدد مقوماتها في صيغة لا تختلف – كثيرا – عن رؤية فريال جبورى كالآتى :-

الخطاب المفكك بين قول شئ وبين محاولة القص ، مما يخلف اصطراع الشعرى و الروائى .

يتنوع في السرد استخدام الضمائر (ضمير المتكلم وضمير السرد الغائب) .

اللغة المشحونة بمسافات التوتر – كما يعبر كمال أبو ديب – والمنزاحة من اللغة الروائية المعتادة .

استخدام طريقة الشعر الجديد في الكتابة (البياض – النقاط – الفصل بالخطوط المماثلة) .

انتفاء القصة المعهودة لا يعنى انتفاء الأحداث والشخصيات .

---

362 - راجع : المرجع نفسه ص 108.

حرية الراوي في الحكى والسرد ، كحرية الشاعر الذي يحطم عمود القصيدة، والروائى – هنا – يحطم عمود السرد .

لا منطق للزمن والاعتماد على الاسترجاع والتذكر .

حضور ذاتية الروائى من خلال قطعة السرد .

صعوبة الإحالة على مرجع محدد (363).

وهذه المقومات والركائز الفنية التي ذكرها هؤلاء النقاد يمكن إيجازها في تلاحم السرد بالشعر ، والاعتماد على اللغة المشحونة بالمشاعر التي تقوم – كما يرى كوهين – على الانزياح ، باستخدام الألفاظ في علاقات جديدة ، فتقيم صورا فنية ، مع مراعاة الوقع الموسيقى ، واستخدام الإيحاء والتكثيف وظلال المعانى ، كل هذا بدوره يعمل على تصميم تقنيات السرد تتفق وهذا التطعيم الفنى،فتفتقد الحدث بطريقته المعهودة ، ويعتمد الروائى على الاسترجاع والتذكر ، ويكسر منطقية الزمان والمكان ، كل ذلك في توليفة متناغمة تخرج نصا روائيا مميزا نستشف الأحداث، ولكن لا نستطيع أن نمسك بأطرافها، نرى الشخصيات ولكن لا نستطيع أن نقبض على ملامحها، وسماتها المميزة بصورة ملموسة.

وراح النقاد يتتبعون هذا النهج الروائى (الشعرى) في الرواية العربية ، فقام سامى سويدان بدراسة هذا الملمح في رواية الوجوه البيضاء لإلياس الخورى، وقامت فريال جبورى غزول بدراسة نماذج للرواية الشعر ، مثل رواية حدث أبو هريرة لمحمود المسعدى، والزمن الآخر لإدوار الخراط، وأبواب المدينة لإلياس خورى، ووقف على هذه الظاهرة سعيد يقطين عند الروائى الميلودى شغموم (في روايته الأبلة والمنسية) وعند أحمد المدينى (في رواية بدر زمانه) وعند محمد عز الدين التازى (في رواية رحيل البحر).

363- راجع : المرجع نفسه ص 109.

وسنقف في بحثنا هذا على نموذجين من الروايات التي تجسد هذا االشكل الفنى، وهما رامة والتنين والزمن الآخر لإدوار الخراط، وفوضى الحواسلأحلام مستغانمى .

- 7 -رامة والتنين والزمن الآخر روايتان ، ولكنهما رواية واحدة من حيث التصميم الفنى وما يتضمناه من دلالات وأحداث عن علاقة رامة وميخائيل ، والواقع المحيط بهما ، لا في صورة راصدة لمجريات الواقع ، ولكن في صورة انعكاس وتلميح لمجريات الواقع في صورته الدينامية لآراء وأفكار متصارعة ، خاصة الأفكار الماركسية وجل الأحداث كالعدوان الثلاثى وموت عبد الناصر ، وأحداث في السبعينات وبداية الثمانينات ... إلخ .

من البداية نذكر أن هاتين الروايتين لا تخضع لتراتب الأحداث وتسلسلها في صورة متسقة يهيمن عليها المنطق، ومبدأ السببية،فالروايتان لا تحكى واقعة ، بقدر ما سعى صاحبها إلى خلق كيان فنى ، لا التصوير والتعبير ، إنه إعادة خلق لعالم موجود ، يقوم على التقاط مشاهدات وترتيب جزيئات الواقع ، واضعا الأشياء في سياقات جديدة ، وإن قسم كل رواية إلى أربعة عشر فصلا أو بابا ،ولكن هذه الفصول تقوم على البناء الدائرى،تبدأ رامة والتنين وتنتهي من حيث بدأت ، فميخائيل يتأمل علاقته برامة وتتحول رامة إلى رمز ،وقديسة تارة ،وداعرة وعابثة تارة أخرى ، ووطنية ومناضلة ثالثة، ونراها إلها مثل إيزيس وعشتار والسيدة العذراء...إلخ، وفي الزمن الآخر يرجع ميخائيل إلى رامة بعدما وقف على ذاته ليستمر في وصفه لهذه العلاقة في صورها المتعددة (الشبقية والرمزية والواقعية)لا بصورة راصدة كما ذكرنا ،ولكن في صورة من التلميح والترميز ، وغواية اللغة الشاعرة التي توحى ولا تفصل ، وتومئ ولا تحدد ....

إن الرواية لا تسير في خط هرمى إلى ذروة معينة ، ولكنها تدور في حلقات متجاورة وقد أشرنا إلى ملمح من ملامح الرواية الشعر (زئبقية الحكاية) فلا تجد حكاية محكمة ، بقدر ما نرى توصيفا لها في صورة شفافة ، إن الخراط ينقلنا من الواقع إلى عالم الفن في صورة شفافة ، مع ارتباط عالمه الفني بالواقع فلا يجاوزه إلى مرحلة القطيعة والانفصال ،

فمقدرة الكاتب تجلت فيما وصفه شكلوفسكى بإخراج الواقعي من متوالية الواقع إلى متوالية أدبية ، حيث يكتسب الشيء معناه من وضعه في المتوالية الجديدة ، ورأي شكلوفسكى أن هذا المنحى الفني اتبعه تولستوى وكان يتخذ وسيلتين لأدائه الفني بهذه الصورة هما التغريب والموازة ، ففي الوسيلة الأولى تتغير النسب المألوفة للأشياء،وفي الوسيلة الثانية يلجأ إلى البنية المتدرجة الشبيهة بالسلم(364) إن الحدث الفنى – في الرواية – له جذور في الواقع، ولكنه يأتي في ثوب فنى ، مغلف بغلافه الفن الذي يتجاوز الواقع ، ويظهر الشئ في ثوبه الشفيف أم البنية المتدرجة الشبيهة بالسلم فالروايتان تعكسان علاقة ميخائيل برامة ... وتأمل ميخائيل لرامة في صورها المتعدد بالواقع المعيش ...لا في صورة راصدة - كما ذكرنا - لكن في ثوب الفن حيث نلمح الأشياء والوقائع في غلالة فنية تند عن التحديد ، وترفض الوضوح والدقة، ونقف على هذا النص لنستقرئ سمات هذا التعبير الفنى :

عندما دخل الميدان الضيق الذي تتلاقى عنده في وسط العجوزة عدة شوارع جانبية ، ما زالت مهجورة وأنيقة ، ومظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة في الصبح المبكر قد اخترقت حافة الشمس التي بدأت ، منذ دقائق قليلة ، تشتعل باخضرار في وسط فروع الشجر المورقة ، يقظة بفرح الأطفال ، حول الميدان الصغير الخالى ، زقزقة العصافير ، خفية تتطاير مندفعة، ولا تلحظ بين الشجر وشرفات البيوت النائمة ، تعطى المكان نبرة ريفية ،

[364]- راجع شكلو فسكى : من الرواية والقصة القصيرة ترجمة سيزا قاسم ص 4 ، مجلة فصول العدد الثالث من المجلد الأول عام 1980 (عدد خاص عن القصة القصيرة).

أو كأننا في ركن من ضاحية بعيدة .. عندما فتح عينيه ، وقد انتفض من نومه فجأة ، دون سبب ، وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذي كان قد نام في قبضته، وكأنما هتف باسمها في شجى ملتاع،كما نام وهو ينادى به وكأنما قال بها:رامة،رامة هل تسمعينى ؟. وكأنما ضحك من نفسه ، يمزق نفسه ، حوائط غرفة نومه ، بخشونتها العارية، والشروخ الملتوية الدقيقة فيها ، تصحو معه ، مهددة ، وتميل عليه ، الستارة على نافذة الحجرة لا تحجز عنه ضغط الوحشة التي تدخل عليه وحدها ، لا شئ آخر معها ، من قصة السماء بين سطوح البيت ، هل الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه أبدا ؟ ولا ينقطع ، ولا يملك أن يرده عنه ، ملحا ، يصحبه في صحوته ونومه ، منذ أمد يبدو له قديما ، لا بدء له ، ولا تبدو له نهاية ... هل الحب هو هذه الوحدة ؟

في كل ليلة يموت ميتة صغيرة ، ويبعث في الصبح فينا ، وطبعا ليس هذا بالأمر المسلى قال لها : ما كنت أظن في نفسي هذا القدر من المراهقة بعد .

وكان قد قال لها بصوت جهد أن يكون خافتا ومعتدلا ، كان فيه ظل سخرية : ....كل هذه الخيالات ، هذه الآلام ، والحديث الذي لا ينقطع بيني وبينك في حلم يقظة مستمر يوما بعد يوم ، وساعة بعد ساعة ، هل يبدو لك هذا عاطفيا جدا وصبيانيا ؟ ولكنه حقيقي .....إلخ (365).

ولعلنا نلاحظ من خلال هذا النص عدم وجود واقعة لها حدودها ومعالمها البارزة ولكن الكاتب يستشعر حالة حب ، فيغوص في أعماق نفسه معبرا عنها ، فالحكاية منفرطة ، والأحداث مهشمة ، لأن الكاتب يصف حالة ، محولا المتوالية الواقعية (حالة هيامه برامة) إلى متوالية أدبية ، حيث استخدم أسلوب البث الوجداني ، واستكناه طاقات اللغة المجنحة ويكمل بعد ذلك بنوع ضمائر السرد

365 - إدوار الخراط : رامة والتنين ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت عام 1980 ص 7،8.

(قال لها ، قالت له ، قال لنفسه) وبذلك يخلق لنفسه حرية في تنوع السرد ، كما يخلق الشاعر لنفسه حرية في تحطيم عمود القصيدة ، ولا منطقية هنا للزمن في صورته المعهودة ، فالزمن الخارجي Colock Time مجرد رابط يربط الأحداث ، ولكن الزمن النفسي – هنا – الذي يعتمد على الاسترجاع والتذكر والاستدعاء هو الذي يشكل بنية الزمن ، ونستشهد بنص تكملة للنص السابق لنتحقق فيه هذه المقومات الفنية للرواية :

قالت له : منذ يومين ، وأنت غائب ، جلست إلى مائدتي ، وكتبت لك خطابا ، أحاول أن أقول لك فيه ما أحس ، كتبت صفحة ، ومزقتها ،وجدتها مراهقة جدا .

كان صامتا ، مختنقا ، حبه الآن سجن بلا نافذة ولا باب .

قال لنفسه : في هذا كله عنصر طفلي لم أبرأ منه ، كنت ظننت نفسي قد برئت .

قال لنفسه : أين المرض ؟ في الطفولة أم في الجفاف الذي نفرضه على أنفسنا، لأننا لم نعد أطفالا .

قال لنفسه : ليست هذه نكسة إلى مرض قديم ، هي حياة ، هي الحياة وحدها الحياة .

قال لها : لست أدرى كيف أقول لست أدرى ما أقول ؟

قال لها : لهذا أحبك .

لم يكن قد قال لها أبدا إنه في كل مرة يلقاها يذهب إليها وفي قلبه عذاب غير مفهوم ، كأنما ينتظر ألا يجدها ، بل يجدها أخرى ، لا تعرفه ، وتسأله : من أنت ؟

لم يكن قد قال لها أبدا ، ألا تحسين وطء قضبان السجن تضغط على اللحم العاري المكشوف ؟ ألا تحسين القهر يقبض على ناحية القلب ؟ على ناصية السماء ؟ والصرخة المكتومة ؟

ولن يقول لها ، فقد كان يظن في نفسه شيئا من الكبرياء ، وكان يظن أن الأشياء المهمة حقا لا تقال ، ولا يمكن أن تقال ، هل هناك أشياء مهمة حقا ؟(366)

فالرواية تصف حالة حب ، ولا تحكى أحداثا ملموسة ، ويرتكز صاحبها على تيار الوعي حيث استدعاء المواقف عن طريق التذكر والخيال .... وإن روت لأحداث سابقة ، ولكن يصورها وكأنها حدثت في التو .

قد كان لاستخدامه لتيار الوعي الدور الفاعل في التشكيل الفني ، لاعتماد تيار الوعي على المناجاة النفسية والمنولوج الداخلي ، والتذكر ، والتداعي الحر ، والمونتاج الزمانى والمكانى وقد عرف لورنس بولنج تيار الوعى بقوله " طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطى اقتباسا مباشرا من العقل ، لا من منطق اللغة ، ولكن من الوعى نفسه " (367).

فالمقتبس السابق الذي عرضنا له يعرض لاضطراب نوم ميخائيل ... بعد عرضه لانتظار رامة ذات صباح صيفي ، ثم بعد ذلك يعرض لمناجاته النفسية(قال لها ، قالت له ، قال لنفسه ... إلخ) وفي النهاية ينفي أن يكون قد قال لها أي شيء .... لأن الأشياء الثمينة لا تقال ..... فنحن أمام نص ، وإن بدأ بالواقع ، ولكن يعيد ترتيبه وصياغته في متواليه فنية ، ونلاحظ – أيضا – تنوع مستويات الأداء اللغوي ، ما بين السرد والوصف ، والمناجاة ......

---

[366]- المرجع نفسه ص 8،9.

[367] - دالاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ترجمة د. حياة جاسم محمد- طبعة المجلس الاعلى للثقافة مصر عام 1998 ص17.

كل ذلك في منظومة متناغمة فنية ، ونلاحظ – أيضا – تنوع مستويات الأداء اللغوي ، ما بين السرد والوصف ، والمناجاة .... كل ذلك في منظومة متناغمة فنية ، تعطى مذاق خاصا به لقد وصف أحدهم نص هاتين الروايتين بالنص الإشكاليProblematic Text وذلك للغموض الذي يكتنف هذا النص ،لسعى صاحبه إلى التكوين والخلق لا التصوير والتعبير ، ويصبح النص هنا محض مرآة مجبولة على التقاط مشاهدات (368).

وقد كان لتجاوز الكاتب منطقية الواقع ، في متوالية أدبية ، والتشكيل الفني الذي يقوم على الترميز دوره في البنية القصصية التي وصفت بالإشكالية النصية ، ونقف على نص يجسد لنا الترميز لعملية الجماع ، دون ذكر لفظة صريحة لهذا الموقف :

الأمواج تصطفق بين جسميهما المتعانقين ، وفخذها العريضة على شراع مبسوط ، ثقيل النسيج ، يملأه هبوب رياح البهجة ، كان يسمع ، مع ذلك من بعيد ، رفرفة جناحين شاسعين ، يملآن السماء المحبوسة ، في إطار من نار خافتة وضاءة ، فوق فرح الأجراس ، التي تجلجل في بشارة ، تفجر البعث الجديد ، أيها الموت أين ظلمتك ؟ ثم تحطمت السدود بعد أن ظلت صخورها الناعمة ترتعش تحت متعته التي لا تطاق ، وانجس هدير الموج الأخير ، وكانت صرختها الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة ..... إلخ(369)

إن هذا الترميز يتواكب وخلق عالم فانتازى حتى في ممارستها الحب نلمحه في ثنايا العمل الفنى ، لنرى رامة قديسة وإلهة ورمزا .....

---

[368]- راجع د. محمد بدوى : الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والأيديولوجيا) ط الهيئة العامة للكتاب مكتبة الأسرة عام 2006 م ص 97.

[369]- إدوار الخراط : رامة والتنين ص 102:101.

كما ذكرنا وتلمح الرواية إلى كثير من سمات رامة ومشوارها النضالى والبطولى ...- من خلال علاقتهما – فترة العمل السياسي الماركسى قبل الثورة ،تشارك في المقاومة ضد العدوان الثلاثي ، تعرف لغات عدة، أحبها عرب وخواجات ، لها صداقات متعددة برؤساء ووزراء سابقين ورجال أعمال ، كانت عضوا مؤسسا لفرقة مسرحية ، أكلت مع فاروق على مائدة واحدة وهي طفلة ، أوت الثوار في بيتها ... حضرت جنازة عبد الناصر ، وخططت لاغتيال السادات ....إلخ

في الزمن الآخر – وإن ألتقيا البطلان – لكن لا نجد خطا لتطور الأحداث ولكن نجد حكايات تنمى التصور العام للرواية ، الذي يدور في محورين : علاقة رامة بميخائيل ومن خلال هذه العلاقة كان انعكاس الواقع على مرآة النص الروائي كنكبة فلسطين ، وشهداء بورسعيد ، وهزيمة 1967 ووفاة عبد الناصر ، وأحداث أكتوبر عام 1981، وفي أسلوبه السردى الذي يكسر منطق الزمن ، وإطار المكان ، لنجد امتزاج الأحداث في صورة متآلفة توازن بين علاقة رامة بمخائيل والواقع ، واسشراف المثيولوجيا والتاريخ ، ليضرب في أعماق التاريخ في وحدة وطنية ، تعكس رابطة التاريخ والمكان ، فميخائيل مسيحى ورامة مسلمة ، تربطهما علاقة حب ، وعلاقة جنس شبقية ،لتتحول الرواية في كثير من أجزائها إلى علاقات جنسية فائرة حتى يخيل لنا أن الرواية (أقصد الروايتين لأنها كرواية واحدة) تعالج علاقة الرجل بالمرأة ، ولكن هذه الرؤية تتجاهل تجانس النص الروائي في زوايا رؤيته المتعددة ، لنجد تلميحات كثيرة عن إشارات دينية وتاريخية وسياسية ، كإشارته إلى الإسكندرية عاصمة العالم ، وبها مقر الكرسي البابوى ، ومكان مراهقته ، والقاهرة الفاطمية موطن شهداء الأقباط ، وإشارته إلى المسيح ، لا بالصورة الدينية المقدسة ، التي تنزهه تنزيها قاطعا ، ولكن نجده صياغة مصرية لأوزيريس ، وكلاهما (المسيح وأوزيريس) يتجليان في الحسين بن على، ويذكر للحلاج في صفائه الصوفي ، ويذكر لأحداث في عصرنا .... واختلافات سياسية بينه وبين رامة (هي ستالينية وهو تروتسكى)

ورغم اختلاف الدين والفكر ،والمكان بينه وبين رامه إلا أن الكاتب يقيم توليفة نصية تستحوذ كل هذه الرؤى وهذه المستويات التي دارت حولها الرواية ، لنجد قصة العاشقين ، وأحداث الواقع متلاحمة مع أحداث الماضي ، ونجد الرمز في تخيله لرامة رمزا للوطن في صوره المتعددة،وجاءت لهجة التولة والاستجداء أداة للخطاب في صورة شعرية ، تقوم على التقطيع ، والمجازات والتشبيهات ، واللغة النابضة بالحس الوجداني المكثف، فيناجيها واصفا إياها بالمراة الإلهية ، العرافة ، الطفلة ، الضاحكة ، الجادة ، التعسة ، العابثة ، الداعرة ، القديسة ، العذراء ، الأبدية (370).

أريدك مع حبي ، حبنا ، يا رامتى ، أريد جسدك وسماء لامعا، يلمح فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع (371).

اسمك العذب يتقطر في فمى بالمرارة ، ولا ألفظه ، أعض عليه ، نواة لا تنكسر، يا أحلى اسم في الوجود ، يا اسما خلق للوجود .. رامة .. رامة ...(372).

هذه اللغة الشعرية التي تعتمد على التكثيف والإيحاء والتقطيع ، وتجسد التوتر النفسى ، وتوله العاشق ، ساعدت على تجاوز الواقع إلى الرمز ، ليصبح النص تلميحا وإيحاء أكثر منه تقريرا وعرضا مباشرا ، ولكن مقدرة الكاتب تتجلىفي المراوحة بين عالم الواقع وعالم الفن ، فإيهام الواقع ، لا يعنى قطيعته ولكن يعنى نقله إلى عالم الفن ، وإن مال في الزمن الآخر إلى التقرير والمباشرة في الإشارة إلى أحداث معاصرة تعمق الحدث ، وتثرى النص ، كذكره لرسالته عزيزة قلدس (أخته) لأبيها تطلب حاجتها إلى جزمة (نمرة 40) ورسالة المرأة التي تريد بيع كليتها لتنفق على أولادها ، وحديثه عن السجون والاعتقالات في لهجة مرة (373)،

370- م . نفسه ص38.

371- م . نفسه ص 48 .

372- م . نفسه ص 92.

373- راجع إدوار الخراط : الزمن الآخر طبعة دار شهدى القاهرة ت ص 13،167و 25و38.

ولكن كل ذلك يبرز مقدرة الكاتب في التفنن في مستويات الأداء الشعرى للغة ، وفي عدم الصرامة في عرض أحداثه التي تراوح بين الواقع والخيال والتاريخ والميثيولوجيا والرمز ، وأعتقد أن كل هذا من سمات الرواية الشعر التي ذكرنا تصور النقاد لتقنياتها وأدائها الفني ، وقد ألمح إلى هذا التصور د. محمد بدوى في قوله " يمكن القول إن هذه الوسائل قد حققت للنص هوية روائية واضحة ، تآزرت مع وسائل أخرى ، كاستخدام إنجازات الخطاب الشعري الحديث من تكرار وتكثيف للدوال ، وتوظيف للأساطير والرموز ، على جعل نص الروايتين معرضا لمتعدد اللغات وتصارعها ، ومن ثم جاء النص حاملا لمستويات لغوية متعددة ، بدءا من عامية الحوار إلى لغة الوثائق إلى معارضة الصحافة وتوظيفها لتدعيم ما وجدت لنفيه ، إلى لغة الكتب الدينية والسياسية ، إلى التحليق الشعرى ورقى الكهنة ، كان تكثر اللغات يشى بتكثر المواقف في المرجع، وكأن التشكيل اللائب بطرائق متعددة ، بل قد تكون متعارضة يومئ إلى حركية الواقع وغناه ، وضروة ابتكار ما يمكن من معاينته واقتناص ثرائه " (374).

- 6 -فوضى الحواس لأحلام مستغانمى الجزء الثاني من ثلاثيتها (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس –عابر سرير) وقد بدأت حياتها الفنية بكتابة الشعر ولها ديوانان(على مرفأ الأيام – كتابة في لحظة عمرى) وهذه الثلاثية نموذج للرواية الشعر، لا على مستوى الأداء اللغوى فقط، ولكن - كما أشرنا من قبل - على المستوى السردى من حيث انفراط الحكاية ، وافتقاد التراتب الزمانى والمكانى ، حيث تعتمد الكاتبة على التداعى الحر ،تبدأ ذاكرة الجسد من نهايتها بأسلوب استرسالى يقوم على التداعى الحر والتذكر، لتعكس لنا من خلال أحداثها في ثلاث شخصيات

374 - د. محمد بدوى : الرواية الحديثة في مصر ص111.

(حياة – والرسام خالد بن طوبال – والشاعر الفلسطينى زياد) للأحلام المنكسرة وللمآسى التي مرت بها الأمة وإحباطاتها المريرة ،لذا فلا غرابة أن يكون إهداؤها هذه الرواية(ذاكرة الجسد) للروائي مالك حداد الذي قرر الامتناع عن الكتابة بأية لغة غير العربية إلا بعد استقلال بلاده ،فقد توفي حداد شهيدا محبا للغة العربية على تعبيرها، وفوضى الحواس –التي سنقف عليها وقفة متأنية - رحلة داخل امرأة تبحث عن الحب لا في صورته العاطفية الشبقية

بل حب الوطن، في زمن مات كل شيء جميل في الوطن، رحلة وهمية مع عشيق وهمي (رمز الوطن)لتعكس من خلال هذه الرحلة رحلة الوطن في خيباته وانكساراته خلال فترة الثمانينات والتسعينات وما آل إليه الوطن من خراب ودمار ، لا في صورة تقريرية فجة ، ولكن في صورة البث الوجدانى ، حيث تطفح الآلام والأحزان من نفس وضيئة صافية ، تذوب عشقا في الوطن ، وتتحرق لوعة على ما آل إليه ، فالرواية لا ترصد حدثا ، بقدر ما تصور حالة ، لقد برزت ذاتية الكاتبة (حيث تروى الأحداث بضمير الأنا) لا باللهجة الزاعقة ، ولكن بصوت بعيد دافئ ، يتألم في شجى ملتاع ، وأنين مؤرق .

تبنى الأحداث على قصة وهمية اخترعتها المؤلفة ، وعلى هامشها أحداث الحياة التي لا تأخذ حيزا كبيرا في فضاء النص ، وإذا كان الشعر تعبيرا خياليا عن تجربة صادقة ، فالرواية رؤية شعرية لامرأة تبحث في الوهم عن عشيقها (الوطن) المندحر لتخترع قصة عاطفية مع شخص (هو رمز للوطن) تجرده من الصغائر ومن الأمور الدنيئة ، التقت به غير مرة ، ولكن لم يلامسها جنسيا ، تحسس ملامحها – تعبيرا عن الدفء بينهما – ولكن لم يغب معها في علاقة جنسية شبقية.

لقد تناغم الأسلوب الشعرى مع طبيعة هذه التجربة الوهمية ، في اختلاق (حبيب) فوق الكلمات ، وفوق المشاعر والأحاسيس ، وجاءت أوصافها له متماشية وطبيعة هذا الشخص تقول في بداية الرواية معبرة عن استحواذ هذا الشخص على مشاعرها وأحاسيسها و كيانها عامة ، تعبيرا عن مدى الحب لهذا الوطن في شخصه المختلف (وهما) تقول :

في ساعة متأخرة من الشوق ، يداهمها حبه .

- هو رجل الوقت ليلا ، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى ، يباغتها بين نسيان وآخر ، يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل .... تمتطي إليه جنونها ، وتدرى للرغبة صهيل داخلي ، لا يعترضه منطق ، فتشهق وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه....

- هو رجل الوقت سهوا ،حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس ، يأتي يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها ، يوقظ رغبتها المستترة ، يشعل كل شيء في داخلها ويمضى .

- هو رجل الوقت عطرا ، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه ؟

- هو رجل الوقت شوقا ، تخاف أن يشي به فرحها المباغت ، بعد ما لم يش غير الحبر بغيابه (375).

لا تخضع الرواية للبناء الهندسي المحكم ، لأنها تقوم على وصف حالة شعورية يهيمن عليها الوهم والخيال ، في صورة تراوح بين الوهم والواقع ،كما ذكرنا، واعترفت الكاتبة غير مرة باختلاقها هذه الحكاية ، وفي أسلوب شعري في قولها :

375- أحلام مستغانمى : فوضى الحواس .ط دار الآداب بيروت ط 6 عام 1998 ص 10، وسأذكر الصفحات في المتن.

منذ البدء أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة والمستحيلة ، وبذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق ، يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة ، ليكتبا معا كتابا من الحياة وعليها في آن واحد (ص 61) .

هو يعرف كيف يلامس أنثى ، تماما كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه ، يحتضنني من الخلف ، كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب ، فأبقى متكئة على الجدار ، حيث استدرجني منذ البدء ، وقد خدرتني زوبعة اللذة ، دون أن أسال نفسي ، ماذا تراه فاعلا بي ؟

هذا الرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة ، أو حتى من دون أن يقبلني، كيف أقاومه ، وهو يعبر بشفتيه الممرات السرية للرغبة ، ثم يجتاحني بشراسة مفاجئة يلتهم شفتي مبتلعا كل ما كنت سأقوله له .... (ص 180 : 181).

رجل نصفه حبر، ونصفه بحر ، يجردني من أسئلتي ، بين مد وجزر ، يسحبني نحو قدري . رجل نصفه حياء . ونصفه إغراء يجتاحني يحمى من القبل (278) .

وفي طيات الرواية إشارة إلى هذا الحب في قدسيته، وإلى مقصدية هذا المحبوب ، وتندب حظها لضياع الحب في زمن القتل والضياع ، وافتقاد الأمن والأمان ، تقول : يأتي حبه محاذيا لمآسي الوطن ، وكأنه لم يبق للحب في حياتنا سوى المساحة الصغيرة التي تكاد لا ترى ، على صفحة أيامنا(ص 154)، بل تنعدم هذه الصفحة مع توتر الأحداث بعد ذلك (ص 157).

الرواية تصف حالة ولا تسرد واقعة تتبع جزئياتها ، ولكن رغم ذلك تغوص في أعماق الواقع ناعية له ، لاندحاره وتمزقه ، يتجلى ذلك من بداية الرواية،حيث الإهداء إلى محمد بوضياف شهيدا ورئيسا وإلى سليمان عميرات الذي مات بنوبة قلبية أثناء قراءته الفاتحة على روح بوضياف ، وإذا كان زمن الرواية كما توحى أحداثها بداية التسعينات حتى اغتيال بو ضياف في 1992/6/21 فهذه فترة متوترة للغاية ، الموت جماعات وبدون مبرر مقنع ، يقتل الأبرياء بالآلاف ، ويقتل الأدباء ، وقد يرثى الأديب لنفسه لتوقعه الموت أي لحظة (كما فعل سعيد مقبل ص 298) التمثيل بالموتى ، الرد العنيف الأهوج من رجال الأمن على الإسلاميين في تهورهم ونزقهم .....إلخ ، لقد استخدمت الكاتبة التناص لعرض كثير من الأخبار، وترجع قيمة التناص أنه يعرض للحادثة بموضوعية ، وبدون تتبع لتفاصيلها ، ويكون به الإيجاز والتكثيف ،ناهيك عن ربط كل القصاصات الفنية بجسم الرواية التي تعتمد على قصة عاطفية وهمية، وبذلك يكثف من ملمح الشاعرية في الرواية، تقول الكاتبة رابطة بين سقوط الوطن ، ولجوئها إلى هذه القصة الوهمية :

- انتهي زمن القضايا الجميلة ، لقد خذلتنا البطولات في الحياة ، فلتكن لنا في الروايات بطولات أجمل ، كل بطولات الفضيلة ، كل انتصارات الحكمة لا تساوى شيئا أمام عظمة السقوط ، في لحظة ضعف أمام من نحب ، السقوط عشقا، هو أكثر انتصاراتنا ثباتا(ص 184).

وقد لجأت الكاتبة إلى دمج قصاصات وعناوين من الصحف للتعبير عن تردى هذا الواقع ، وضياع الأمن والأمان فيه بصورة أدت إلى فوضى الحواس :

السلطات العسكرية تعلق حظر التجوال إلى ما بعد عيد الأضحى .

اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية .

جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدنى ، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح .

حضور عسكرى مكثف حول المباني الرسمية والمساجد .

عملية للاستيلاء على الباصات التابعة للنقل الحضري لمسيرة ضخمة على العاصمة (ص 155) .

وعن الأخبار العربية – الأكثر مرارة – يكون التناص من عناوين إحدى الصحف العربية الصادرة يوم 15 حزيران عام 1991

استمرار محاصرة مخيمى المية مية وعين الحلوة الفلسطينيين من طرف الجيش اللبناني.

الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب .

انفراد الشركات الأمريكية بإعادة إعمار الكويت .

إسقاط ديون مصر (ص 155).

وكل خبر من هذه الأخبار له دلالته الإيحائية ، كتفسخ الروابط بين الأمة العربية في الخبرين الأول والثاني ، والاستعمار الاقتصادي بعد الاستعمار السياسي والعسكري في الخبر الثالث ، وإدانة موقف مصر من حرب العراق في الخبر الرابع ، وعندما عرضت لاستشهاد بوضياف لم ترصد له الكاتبة في متواليات سردية ، يهيمن عليها الحبكة الفنية ، بقدر ما هو بنية سردية تتآزر مع البني السردية الأخرى ،فجاء الحدث كخبر لخيانة أحد حراسه الذي ألقى قنبلة تمويهية على الأعضاء الجالسين أثناء خطابه ثم انهال عليه رميا بالرصاص (ص336) وتصويرا لهذا الحدث لا بصورة الحكى المعتادة ، ولكن باستخدام التناص ، تمهد الكاتبة بعرض أقوال لبوضياف ، يدين فيها كل من تاجروا بهذا الوطن في قوله : إن في هذا البلد مافيا ومسئولين استحوذوا على أموال ليست لهم ، أعدكم بإعلان حرب حقيقية على هؤلاء ، إن العدالة ستدرس كل الملفات ، وستقوم بدورها ، وإنني أطلب من المواطنين أن يساعدوا العدالة(ص 268).

واستخدمت الكاتبة التناص – أيضا – في الإشارة إلى الفوضى والاغتيالات لأدباء المجتمع كاغتيال سعيد مقبل ، والطاهر جعوط وعبد الحق ..... إلخ ، وتعرض لاستشهاد سعيد مقبل بمقتطفات من مقالة يرثى فيها نفسه متوقعا الموتفي أي لحظة :

هذا السارق الذي يتسلل في الليل بمحاذاة الجدران ، عائدا إلى بيته هو الآن .

هذا الأب الذي يوصى أولاده ، بان لا يفضحوا في الخارج المهنة التي يتعاطاها ، إنه هو .

هذا المواطن السيئ الذي يجر أذياله في قاعات المحاكم منتظرا دوره للمثول أمام القاضي إنه هو .

هو الذي يغادر منزله كل صباح ، غير واثق بأنه سيصل إلى مقر عمله .

وهو الذي يغادر عمله مساء ، غير متأكد من أنه سيصل إلى بيته .

هو الرجل الذي أمنيته ألا يموت مذبوحا إنه هو.

هو الذي يتمسك بالأمل ضد كل شيء ، ألا تنبت الورق فوق أكوام القاذورات هو الذي كل هذا ، وليس سوى صحفي (ص298 : 299).

ولا يكاد التناص يفارق حدثا في الرواية إلا ونجد مجيئه متناغما مع البنية السردية للنص،كإشارتها لاغتيال الطاهر جعوط داخل سيارته،واختطاف عبد الحق،فتذكر كلمات شيء جيفارا الأخيرة (أطلق النار أيها الجبان ، إنك تقتل إنسانا) ص 350.

لقد لعب التناص دورا فاعلا في البناء السردي ، في صورة متناغمة مع البني السردية في النص الروائي ، حتى في الحالات الأكثر هوسا ، وتداخلا للحواس ، وخروجا عن المنطق ، في أسر حياتها لشخص غامض ،ذي سمات خاصة ، يظهر أمامها حازما وهي مطيعة لأوامره ، يعاملها قويا وهي خاضعة له ، حاسما في كلامه وهي مترددة .... إلخ، لقد استعارت منه كتاب هنري ميشو (أعمدة الزاوية)

هذا الكتاب يختلط فيه اليقين بالحدس ، الحقيقة بالوهم المثالية بالانحراف لقد كانت حياته – كما تقول – مبنية على الانتهاكات الدائمة لوجاهة الحياة الظاهرية ، فقد ظل يرفض الجوائز الأدبية ، ويرفض أن تؤخذ له صورة فوتوغرافية ، ويرفض أن تصدر كتبه في طبعات شعبية ... إلخ ص 220.

تستعير عبارات من كتاب ميشو السابق تتماشى مع جو الهوس والوهم الذي تعيشه.

– في ردهة روحك ظنا منك أنك تجعل من الآخرين خدما لك ، تكون على الأرجح أنت من يتحول بالتدريج خادما ، خادم من ، خادم ماذا ؟

إذن ، فابحث . ابحث

على هامشها كتب " لا تبحث ..... ستضع ذكاءك في خدمة الجنون "

في غياب الشمس تعلم أن تنضج في الجليد .

إذا كنت الإنسان المقدم على فشل .... فلا تفشل كيفما كان ..... أما إذا كنت مقدما على الموت ...... فلا تهتم (ص 121).

وأعتقد أن التناص – هنا – جاء متجاوبا وطبيعة النص السردي الذي يقوم على متواليات وهمية ، وقصة حب غريبة ، لشخصية حائرة ورجل من ورق صنعته أديبة كبطل من أبطال روايتها ، لتعيش لحظات فوضى الحواس ، لتعترف بجنونها لاختلاقها قصة حب كهذه تقول : في الواقع كنت أملك احتياطيا كافيا من الجنون يبدو أمامه رصيدي من العقل هزيلا ، ورصيدي من الصبر معدوما ، وكنت سعيدة أن تكون ثروتي لا تتعدى روايات أكتبها لنفسي لا تدر على أي دخل ولكن يتدخل أبطالها في حياتي (ص 342) .

ومن الملاحظ على النص السردي عند مستغانمى حضور المتفاعل النصى (أي النص الآخر الذي يستدعيه الكاتب) في ذهن الكاتبة وتناغمه مع النص الروائي ،في صورة تلقائية دون تكلف ،فمنذ البداية تتحدث عن الكلام المسكوت عنه ، ودوره في تشكيل الكلام المنطوق فتنقل قول كاسباروف (بطل العالم في الشطرنج) إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب ، ثم نصرف عنها النظر ، تشكل جزءا من اللعبة تماما ، كتلك التي ننجزها على الرقعة(ص22) وفي حديثها عن الموعد الزئبقي لحبيبها في الوهم تستدعى قول محمود درويش:

نلتقي بعد قليل .

بعد عام بعد عامين وجيل ص 35.

وفي حديثها عن عدم منطقية تصرفاتها وتحديد مواعيد لأفعالها ، تنقل قول أندريه جيد: إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ، ويكتبها العقل ص 44 وفي هذا المعنى تنقل مقولة الشاعر الإرلندى شيماس هينى : امش في الهواء ، مخالفا لما لا تعتقده صحيحا ص 64.

وفي حديثها عن الكذب (الأدبي) الذي يعتمد على الإيحاء ، تذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتينى بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا ، والذي كان عندما يصل إلى مكان يطلب من مرافقه أن يصف له لون الأريكة ، وشكل الطاولة فقط ، أما الباقي فكان بالنسبة إليه " مجرد أدب " أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته ..... كيفما شاء (ص 95) .

وفي حديثها عن الجانب المطل من مدية قسطنطينية على أحد الجسور ، والناس عليه مسرعون في كل اتجاه ، وكأنهم يخافون المكان ، تنقل قصيدة (وولت ويتمان على جسر بروكلين) :

المد الصناعي تحتي ، وأراك وجها لوجه

غيوم من الغرب

والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى

وأراك وجها لوجه

حشود من الرجال ومن النساء يتنكرون

في ثيابك العادية

ما أغربكم في عيني ص 107.

وفي تحسرها على ما آل إليه حال الأمة العربية ، مما دفعها إلى التفكير في الانتحار ، تستدعى موقف خليل حاوي الذي أطلق رصاصة ببندقية صيد(على جبينه في 7 حزيران عام 1982) احتجاجا على اجتياح إسرائيل للبنان على مرأي كل الإخوان والجيران العرب ، بعد أن قال لأصدقائه : أين هذه الأمة ؟ من العار إن أقول أنا عربي أمام هذا التفرج المخزى ص 131 .

وتستدعى – أيضا – في هذا الموقف موقف الكاتب اليابانى ميشيما بعد أن سلم الجزء الرابع من روايته إلى المطبعة ، توجه ذات صباح لتنفيذ الفصل الأخير من حياته ، كما خطط له ، بعد أن قرر الانتحار احتجاجا على خروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا ،وضياع شخصيتها القومية أمام الغزو الغربي ص131.

أردنا من خلال حديثنا عن التناص أن نوضح إفادة الكاتبة من التناص في التعبير عن حالة ، لا رصد وقائع سردية ذات ربطة منطقية ، فالتعبير عن حالة من سمات الرواية الشعر ، ونلاحظ أيضا زئبقية الحدث ، فالرواية – كما مر بنا – تدور في محورين علاقة حب مع بطل وهمى والإشارة إلى أحداث واقعية ، تسرد لها الكاتبة في صورة شفيفة لهذه الأحداث (الفترة قبل تولى بوضياف بستة أشهر حتى اغتياله في يونيه عام 1992) وركزت الرواية على مدى ما يوحيه الحدث ، لا مصداقيته ومنطقيته ، لتعكس لنا الوطن المنهار في حالة ترديه ومواته ، ظهر هذا الموات على مستوى الأحداث الخاصة بأسرة البطلة ، وعلى المستوى القومى ، فأول ما نلاحظه على أسرة البطلة التي تروى الأحداث على لسانها (العقر) فهي امرأة عاقر ، وأمها ترملت وهي الآن عاقر ، رغم أن زوجها استشهد في مقاومة الاستعمار عام 1960 ليس لها أخوة سوى ناصر (سمى بهذا الاسم تيمنا بعبد الناصر) الذي اتخذ موقفا من الواقع المتردى ،فرفض الوصولية،وفي الوقت نفسه رفض تشدد وشطط الإسلاميين ، نراه يرفض علاقة أخته بزوجها (رجل الأمن) الذي يتسلقفي مناصبه بسفك دماء الأبرياء .... فهذا الزوج (الأمني) ليس له أمل ولا غاية سوى النجاحات المظهرية الفارغة ، ... هذا على مستوى الأسرة ، أما على مستوى القومي والوطني ، فقد عرضنا له في حديثنا عن استخدام التناص في التعبير عن الواقع المهيمن والجريح للوطن وللأمة ، وجاء افتقاد الدفء الأسرى في العائلة موازيا لافتقاد هذا الدفء في الوطن ، فزوجها - دائما – على سفر وأمها قليلا ما تزورها ، وناصر هارب في ألمانيا مخافة القتل على أيدي رجالات الأمن .

من سمات الرواية الشعر – كما مر بنا- ظهور شخصية المؤلف ، وتداخل الأزمنة ، وتعدد ضمائر السرد ، وصعوبة الإحالة إلى مرجع محدد ... إننا نرى هذه الملامح الفنية بارزة في الرواية فنلمح- بالإيحاء- رؤية الكاتبة التي عمدت أن تخفي بنبرتها ، ولكن نستشف الألم والحزن إلى ما آل إليه الوطن ، وأن موقفها من الخصمين المتحاربين لا انحياز لأحدهما ولا رضا عن كليهما، متزوجة من رجل أمن، ولكن غير راضية لهذه العلاقة ، وكأنها تقول إن اصطحاب رجل الأمن في هذا البلد ضرورة للبعد عن بطشه وجبروته ، وفي الوقت نفسه لا ترضى عن همجية الإسلاميين في القتل الجماعي ، وهدم دولة وتدمير مؤسساتها ، وتجد في أخيها (ناصر) الموقف الأصوب ، لأنه لم يتزمت تزمت الأصوليين ، وفي الوقت لم يجار الوصوليين شهوة المناصب في هذه الدولة تقول عن ناصر : أحسه رجلا فوق العقد ، فوق الشبهات ، إنه لا يشترك في شيء مع أولئك الذين وجدوا في الأصولية حلا لكل عقدهم الرجالية أو مشاكلهم الأرضية ، ووجدوا في تطرفهم ردا على عجز عاطفي ، أو انتقاما لذاكرة طبقية أو تنفيسا عن عقدة وطنية ، لقد اختار هذا الطريق تاركا كل شيء خلفه ... كان بإمكانه الحصول على أية بنت ، وأية وظيفة، وأية ثروة ، ولم يفعل .....(ص 215).

ومما نلاحظه – أيضا – في الرواية تداخل الأزمنة ، زمن وهمي وزمن واقعى ، ولا نجد لهذا ولا لذاك حدودا ومعالم واضحة ، لاعتماد الكاتبة على تيار الوعفي بناء الزمن ، حيث المناجاة النفسية والمنولوج الداخلى ، والتذكر والتداعى الحر ، والمونتاج المكانى والزمانى ، ولذا ينساب الماضى في الحاضر ، والحاضر في المستقبل، في صيرورة وديمومة ففي المناجاة النفسية " يتم تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية للقارئ ، بدون حضور المؤلف "(376)وفي استخدام المونتاج الزمانى والمكاني تستخدم مجموعة من الوسائل لتوضيح الأفكار أو تداعيها وذلك كالتوالى السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة ،أو إحاطة صورة مركز بصورة أخرى تنتمى إليها(377) .

376 - روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة ص 76.

377 - م . نفسه ص 72.

ويقوم تكنيك التداعى الحر " عن طريق شيء يوحى بشيء آخر ، وذلك من خلال تداعى الصفات المشتركة ، أو الصفات المتناقضات ، على نحو كلى أو جزئى " (378).

ويعتمد التداعى الحر على ثلاثة أشياء : الذاكرة ، والحواس ، والخيالومما يميز حركة الشعور ....قدرته على التحرك بحرية في الزمن وميله لأن يجد الزمن معنى خاصا به ، والفكرة – هنا – هي أن العملية الذهنية – قبل أن تنظم منطقيا لإحداث التوصيل – لا تتبع نظاما زمنيا "(379)

يتداخل الحاضر في الماضى ، والحاضر في المستقبل في شجى ملتاع، وبث تلقائي لتضرب بنظام الزمن المحدد عرض الحائط ، وإن أشارت الأحداث إلى بداية التسعينات حتى مقتل بوضياف كما ذكرنا ، ولكن الزمن كما هو المعتاد في الرواية الحديثة " الزمن الخارجي Clock Time مجرد إطار يمسك التجربة لمجرد إنما يتم داخلها ، وهو زمن ذاتي Subjective Time يعتمد على تيار الذهن أو تيار الوعى"(380) فاستخدام تيار الوعي أعطى الكاتبة فرصة للتجوال عبر الأزمنة، لا بصورة تلفيقية ، ولكن بصورة فنية مقنعة ، فالإنسان في اللحظة الآنية يستدعى الماضي من ذكرياته ويستشرف المستقبل في أحلامه ، وربما يسبق المستقبل في ذهنه الماضي ، وقد يتجاوران معا،فالرواية تعرى الذات ولا تقف على زمن له ملامحه المحددة بقدر ما نقف على إطار عام (كزمن خارجي) ولكن الزمن الذاتي في عالم الوعى هو الزمن الحقيقى حيث الإبحار إلى هذا العالم الغريب والمثير ، لنستشف هذا الزمن ولكن لا نقبض عليه ، فحدث ما كلقاء أمها مثلا(ص 102) في الزمن الحاضر يستدعى الإبحار على عالم أمها في الماضى ونعيها لذهاب شبابها هدرا ، واستشهاد أبيها عام 1960 مما أعطب أنوثتها وهمش علاقتها بالرجل ..... إلخ ، وفي الوقت نفسه تغوص داخل نفسها .... متذكرة هذا الرجل الوهمى ...

378 م. نفسه ص 65.

379 - م. نفسه ص 63.

380 - د. عبد الحميد إبراهيم : مقدمة ترجمة لقطات عام 1984 ص28.

ثم تستعد للذهاب إليه (مستقبل) فالحاضر استدعى الماضى .... وبعدها تم القفز للمستقبل .... إلخ ص 103، وقد استفادت من التكنيك الفنى المونتاج المكانى فتلتقى مع هذا الرجل في مقهي ، وفي سينما ، وفي بيته ، وفي مطعم بحرى ...... أمكنة متعددة وأزمنة متغايرة ، وفي الحقيقة هي أزمنة في عالم الوعى ليس إلا ، وإن أعطت المتلقى شعورا بتناهي الزمن من مكان لآخر حتى بناء الفصول ليس له دلالة على زمن معين .... أو ترابت زمنى فعناوين الرواية أخذت (بدءا- قطعا – حتما) وليس لهذه الكلمات دلالة على فترات أو أمكنة مخصصة.

وأخيرا رواية فوضى الحواس تجمع في بنياتها السردية لعناصر فنية متناغمة ومتسقة ، من حيث الحكاية لا تخضع لتراتب منطقى، بل نجد حكايات عديدة ولكنها تندرج في العقد العام لحكاية الرواية .... وتروى على لسان بطلتها(الرؤية من الداخل) حيث تستبطن ذاتها في غلالة شعرية رقيقة ، ضاربة بالمنطق عرض الحائط ، وساردة لأحداث واقعية ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، لا بطريقة الحكى المباشرة مع تعدد ضمائر الحكى ، وانسياب الزمن ، وعدم تحديد إطار المكان..... كل ذلك استدعى لغة رائقة جميلة ، لغة المشاعر والأحاسيس أكثر من لغة الحكى الراصد ..... وقد يصل استخدام اللغة إلى نظمها شعرا ، كل هذه التقنيات من سمات الرواية الشعر ، ونختم دراستنا ، بتحول اللغة في الرواية إلى شعر في كثير من أجزائها، كقولها وعلى لسان معشوقها الوهمى :لا تملك الأشجار إلا

أن تمارس الحب واقفة

تعالى للوقوف معى

أريد أن أشيع فيك صديقى

إلى مثواه الأخير ...... إلخ (ص289)

وتقول على لسانه أيضا :

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إننى انتهي الآن فيك

فمن يعطى للعمر عمرا

يصلح لأكثر من بداية ....إلخ (ص0 29)0

9) رواية حنين (لبشرى أبو شرار)

-1-رواية حنين للأديبة بشرى أبو شرار(381) ، رواية شعرية تثقيفية ، تجسد للاغتراب والضياع والفقد وإجهاض الحلم الفلسطينى في أمله المشروع ، المعيشة في وطنه ، واسترداد أرضه التي سلبت ،متمتعا في ظلاله بحياة كريمة ينعم بحريته ، التي حرم منها ، وقد أصبح وطنه كما قيل أرض بلا شعب ، لشعب بلا أرض ، وهذه الرواية لنضجها الفني تترك بصمة في ذهن قارئها ، فيتذكر – ولو بعد حين – هذه الرواية ، يتذكر قضية وطن ، ويتذكر عذابات وأنات مؤلمة حزينة ، يتذكر ضياع حق سطا عليه ظالم وحول حياة أهل هذا الوطن إلى ضياع واغتراب .يتذكر شخصية حنين ،حنين التي تتوق إلى وطنها شوقا والتياعا ،حنين التي تبحث في الذاكرة عن وطن لا ترى معالمه إلا على شاشة الحاسوب ،وللأسف لا ترى سوى ما يؤلمها من دمار ونسف لملامح بلدها ، إلا أنها تصر- وبقوة - الإمساك بمعالم فلسطين ،كدليل دامغ لوجود هذا الوطن ، بميراثه الحضارى وواقعه الآنى ، تقول الكاتبة على لسان حنين " إنها الذاكرة ، وحرصا على أن تبقى نحفر أسماء المدن ونرسمها على خرائطنا القديمة ، فهي الشاهد الوحيد ، صفد ، طبريا ، جنين ، قد ينسى أبناء لنا ولدوا في استراليا ، كندا ، وأنا ما حيلتى إلا أن أذكر بكل ما حفظناه وعشناه ، أطوى بساعدى زمنا قد يتلاشى من ذاكرتنا ، هناك من يترصدنا ، كي ننام لنصحو على أحداث جسام " الرواية ص 13.

[381]-هذه الرواية نشر نادى القصة ، تنفيذ مكتبة الآداب عام 2010م،والكاتبة من مواليد غزة بفلسطين ، وتعيش في الإسكندرية،التي حصلت من جامعتها على الليسانس في الحقوق،من أعمالها مجموعات قصصية (أنين المأسورين،القلادة،جبل النار،اقتلاع) وروايات (أعواد الثقاب ، شهب من وادى رام ، ومن هنا،..وهناك ،أنشودة شمس) وسأشير إلى صفحة المقبس في متن الدراسة .

وفي هذه الرواية نجد أسماء المدن والشوارع والحوارى والسفوح والوديان والأنهار والتلال ....نرى فلسطين في القلب ، نرى فلسطين شاخصة في أشجارها وزروعها ، في مبانيها التي تهدمت ولكن ملامح أصالتها مازالت باقية ، و صورتها مطبوعة في القلوب ، إنك لا تشعر أن الكاتبة من ساكنى مدينة الإسكندرية فهي فلسطينية قلبا وقالبا ،فلم يترك المكان في نفسها صدى أو نزوعا ما، لقد طغى حب الوطن على روايتها ، فصار جزءا من كيانها ، وهذا سر روعة هذه الرواية .

حنين اسم على مسمى ، حنين إلى وطن مقدس ، تسرى روحهفي عروقها ، فتعطيها دفئا وحياة، حنين رمز لوطن ترسمه فنانة في وجدانها ، وطن يتحقق فيه ثلاثية الحق والفضيلة والجمال ، لا الوطن الذي عبث بقيمته الأشرار ،فقتلوا ما قتلوا ، وشردوا ما شردوا ، وذبحوا - بعدما ذبحوا أبناءه - تراثه ومعطياته الحضارية دونما رحمة بدباباتهم وطائرتهم ،وعلى الرغم من أن الحنين إلى الوطن موضوع قديم في أدبنا العربى (382) ،إلا أن لرواية بشرى مذاقا آخر ، لأنه كما قال معين بسيسو الشاعر الفلسطينى : الذي كان وطن صار قضية ، لكن هذا الوطن سيظل في الذاكرة والوجود بمعالمه ،وساكنيه ، بتاريخه و حضارته ، بأبنائه الذين يحملون على عاتقهم قضية بلادهم وحقهم المشروع في البقاء والخلود في بلادهم ،وطرد الغرباء منها .

382 - نجد الحنين إلى الوطن في بكاء الأطلال في الشعر الجاهلى ، ويصرح شعراء العصر العباسى بهذا الشعور لديارهم وأوطانهم كما قال أبو تمام :

كم منزل في الدنيا يألفه الفتى   وحنينه أبدا لأول منزل

وعلل ابن الرومى للارتباط الروحى بالوطن فقال :

وحبب أوطان الرجال إليهم   مآرب قضاها الشباب هنا لكا

إذا ذكروا أوطانهم ذكرتهم   عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا

وفي العصر الحديث شاع الحنين إلى الوطن في أشعار شعراء المهجر الأمريكى ويشترك الشعراء المهجريون في الشمال والجنوب في هذا الملمح،لأنهم أبناء ظروف واحدة،وأنهم جميعا يشتركون في البعد والشوق لهذا الوطن .

مسرح أحداث رواية بشرى فلسطين وطنها الحبيب، رغم معيشتها في الإسكندرية لا نجد سوى أسماء المدن والشوارع والقرى الفلسطينية ،لم يستقطبها مكان آخر أو مدينة أخرى ،لتجاور مكانة الوطن في قلبها ، فلسطينفي القلب ،ومدنها جزء من كيان حنين ....تتكرر أسماء هذه الأماكن طبريا ، بيسان القدس ، غزة ، الخليل ، المجدل ، أسدود ، بيت لاهيا ، مخيم البريج ، نصيرات ، بيت حانون ،أسدود،حيفا، بحر غزة ، مخيم الشاطئ ، خان يونس، دير البلح ..إلخ حتى الشخصيات ، حنين التي تحمل كثيرا من صفات الأدبية سنتحدث عنها في موضعها ، ربيحة (الأم)، زبيدة (الجدة) وردة ابنة أخيها ، حسن حورانى زوج وردة ،ماجد شلا ، العمة فاطمة ، نور ،هؤلاء شخصيات فلسطينية ،أما الشخصيات المصرية (عبد الفتاح مرسى ، نصير الثقفي ، كراوية، الفخرانى ، محمد النجار) فقد جاءت على هامش الرواية ،وأكثر هذه الشخصيات ظهورا شخصية عبد الفتاح مرسى كل ما قدمه في الرواية أنه حاول أن يخفف عن حنين وطأة شعورها بالغربة قائلا لها : إنك جزء منا،وتتألم حنين لتهميشها في هذا المجتمع ، فلا تدعى كل عام لمؤتمر الأقاليم ، ولا تجد استجابة لطباعة أعمالها الأدبية في المطابع المجانية بحجة أنها غير مصرية ، ولا نجد لحنين علاقة بأسر مصرية ، في حياتها الخاصة ، تؤنس وحدتها ، وتشاطرها أحزانها ، وتصنع لها وطنا بديلا عن وطنها ، حتى في تجولها في السوق القديم في محطة الرمل ، لا تلتقط عيناها أي مشاهد ،لأنها مسكونة بالوطن هناك " وكل ما حولها مرايا تعكس صور وطنها البعيد " ص198.

-2- رواية حنين – كما ذكرنا – رواية شعرية ، ولا نقصد بالرواية الشعر اتصاف لغة الرواية بسمات الأسلوب الشعرى فقط من حيث التكثيف والإيحاء واستخدام المجاز ...إلخ ، فهذا ملمح نراه في كثير من الروايات الرومانسية والواقعية ، ولكن نقصد بالرواية الشعرية هي التي " تقوم بسرد ذى طابع شعرى بالمعنى الواسع للشعرى .... في اجتماع السرد والحكاية والشخصيات والأحداث والأفكار (من السرد) مع العواطف والأنساق الموسيقية أو التشكيلية (من الشعر) " (383).

وميز سعيد يقطين الخطاب الروائى الشعرى في التقنيات الآتية :-

الخطاب الروائى الذي يروى قصة متخيلة أو حقيقية ، وعلى طرائق اشتغال هذا الخطاب تشتغل السرديات ، أو السيموطيقا السردية.

الخطاب الشعرى الذي لا يروى قصة بل يقول شيئا.

الخطاب الشعرى الحكائى الذي يستعمل متخيل الرواية وطرائق سردية وشعرية ، وهذا النوع الثالث ما يخص عند سعيد يقطين – ونوافقه في ذلك الرواية الشعر ، التي حدد مقوماتها في صيغة لا تختلف – كثيرا – عن رؤية فريال جبورى كالآتى :-

الخطاب المفكك بين قول شئ وبين محاولة القص ، مما يخلف اصطراع الشعرى والروائى .

يتنوع في السرد استخدام الضمائر (ضمير المتكلم وضمير السرد الغائب) .

383- راجع نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد ط دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط 1 عام 1994، ص 107.

اللغة المشحونة بمسافات التوتر – كما يعبر كمال أبو ديب – والمنزاحة من اللغة الروائية المعتادة .

استخدام طريقة الشعر الجديد في الكتابة (البياض – النقاط – الفصل بالخطوط المماثلة) .

انتفاء القصة المعهودة لا يعنى انتفاء الأحداث والشخصيات .

حرية الراويفي الحكى والسرد ، كحرية الشاعر الذي يحطم عمود القصيدة، والروائى – هنا – يحطم عمود السرد .

لا منطق للزمن والاعتماد على الاسترجاع والتذكر .

حضور ذاتية الروائى من خلال قطعة السرد .

صعوبة الإحالة على مرجع محدد. (384)

وهذه المقومات والركائز الفنية التي ذكرها هذان الناقدان يمكن إيجازها في تلاحم السرد بالشعر ، والاعتماد على اللغة المشحونة بالمشاعر التي تقوم – كما يرى كوهين – على الانزياح ، باستخدام الألفاظ في علاقات جديدة ، فتقيم صورا فنية ، مع مراعاة الوقع الموسيقى ، واستخدام الإيحاء والتكثيف وظلال المعانى ،

384- راجع : المرجع نفسه ص 109.

كل هذا بدوره يعمل على تصميم تقنيات السرد تتفق وهذا التهجين الفنى، فتفتقد الحدث بطريقته المعهودة ، ويعتمد الروائى على الاسترجاع والتذكر ، وبكسر منطقية الزمان والمكان ، كل ذلك في توليفة متناغمة تخرج نصا روائيا مميزا نستشف الأحداث، ولكن لا نستطيع أن نمسك بأطرافها، نرى الشخصيات ، ولكن لا نستطيع أن نقبض على ملامحها، وسماتها المميزة بصورة ملموسة (385).

فالرواية من حيث بنائها الفنى لا تخضع لمبدأ التسلسل المنطقى والإحكام في حلقات أحداثها ، ونمو الأحداث نموا منطقيا ،لتتشكل عقدة ، ثم يأتى الحل ، وهذه مقومات الرواية التقليدية التي تخضع للمنطق والسيمترية ،فالرواية مجموعة فقرات (102 فقرة) لا تبنى البناء الهرمى- ولا طريقة الفلاش باك - اللذان يقومان على الترتيب ، ولكنها مجموعة من المشاهد ، والأحداث ، والتقارير الأدبية ، والتساؤلات الحيرى ، تعبر عن رؤية بطلتها حنين للواقع الفلسطينى من منظور الواقع ، والثقافة والفكر ، والمجتمع الدولى والضمير الإنسانى لهذه القضية ، إن هذا البناء وإن افتقد الرابطة التسلسلية ، ولكن هناك رابطة بين فقراته مختلفة هي البطل (حنين) والذي من خلاله تتجاور الفقرات ، لتعبر عن عالمها الباطنى أكثر من سرد لحياتها في أحداث هندسية البناء ،فمثلا الفقرة الأولى تذكر لرحيلها عن وطنها ، الفقرة الثانية بداية حياتها في الوطن الجديد في مدينة الإسكندرية ، الفقرة الثالثة نرى حنين وقد كبرت وتتذكر أصحابا لها من وطنها (شوقى أبو رمضان) الذي كان يجيد العزف على آلة الأكورديون ، كانوا يجتمعون ليترنموا بأغانٍ وطنية معه ،الفقرة الرابعة تتذكر وطنها ، الفقرة الخامسة تستقبل صورا مرسلة من الوطن على وجه الحاسوب ، إنها الأداة الوحيدة لرؤية الوطن

[385]- راجع للمؤلف : تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة ط دار التيسير عام 2008. ص 194 وما بعدها . وراح النقاد يتتبعون هذا النهج الروائى (الشعرى) في الرواية العربية ، فقام سامى سويدان بدراسة هذا الملمح في رواية الوجوه البيضاء لإلياس الخورى، وقامت فريال جبورى غزول بدراسة نماذج للرواية الشعر ، مثل رواية حدث أبو هريرة لمحمود المسعدى، والزمن الآخر لإدوار الخراط، وأبواب المدينة لإلياس خورى، ووقف على هذه الظاهرة سعيد يقطين عند الروائى الميلودى شغموم (في روايته الأبلة والمنسية) وعند أحمد المدينى (في رواية بدر زمانه) وعند محمد عز الدين التازى (في رواية رحيل البحر).ووقفت في دراستى على ثلاثية أحلام مستغانمى (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير).

وكثيرا ما يتكرر هذا المشهد مع اختلاف الصور ،الفقرة السادسة تتأمل لطائر النورس الذي ظهر ضعيفا مستكينا ، الفقرة السابعة تطلع على كتاب استراتيجية الأدب الصهيونى لإرهاب العرب ، الفقرة الثامنة جلسة باردة مع أصحابها وهدية مرسلة إليها (رواية شوشا لسنجر) الفقرة التاسعة حديث ذاتى عن رواية شوشا ، الفقرة العاشرة الحديث عن كتاب مرسل لها عن القدس ...إلخ .حتى نهاية الرواية حيث بداية تفجر المياه العذبة من أعماق الأرض ، كان يمكن أن تطيل الكاتبة وتكتب فقرات أخرى ، تجمع بين اللحظة الآنية واستدعاء الماضى عن طريق الذاكرة ،وفي الرواية يمكن استبدال فقرة مكان فقرة ، دون إخلال ببنية الرواية.

إن هذا البناء الفنى جاء متناغما مع التقنيات الفنية الأخرى بما يتفق مع هذا التصميم الفنى للرواية عامة ،فالمكان لا يخضع لمواصفات دقيقة بقدرما هو إشارة ورمز لوطن مستباح ،لا نجد النغمة الرومانسية في وصفه بقدر لهجة الفقد والغياب والحسرة عليه ، لتصبح مدن وقرى وشوارع فلسطين رمزا لوطن تشوهت معالمه ،مع أمل دفين بعودة النضارة لهذا المكان ، تجلى ذلك في خاتمة الرواية حيث بدأ أبو ماجد يضخ الماء من البئر العذب بماتور ضخّ المياه ، لتعود الحياة مشرقة بازدهار الزرع وينعه في هذه المناطق ، وتبدأ حياة جديدة .

أما الزمن في الرواية فلا يخضع للدقة والترتيب والتسلسل، تبدأ الأحداث بتذكرحنين لرحيلها عن فلسطين طفلة مع أبويها على ظهر سفينة ، وتنتهي بضخ الماء من البئر ،ووسط هذه الأحداث أحداث متداخلة ،لا ترتبط بالتسلسل الزمنى ، إنه يخضع في كثير من الفقرات لما يرد على الذهن من خواطر ، ولا تأتى الذكريات والخواطر بطريقة تراتبية ، فعالم الوجدان لا يخضع للترتيب الدقيق ، بقدر وروده على سطح الفكر والذهن بطريق التداعى ، أو التذكر ،فمثلا حديثها عن رواية شوشا يرد في الفقرات

(9و16ومن فقرة 80 حتى فقرة 93) وقد استفادت الكاتبة في بنائها للزمن من تكنيك تيار الوعى ،خاصة في المناجاة النفسية والتداعى الحر للمعانى، فالمناجاة النفسية تقوم على "تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افترضا صامتاً"(386) وهذه العمليات الذهنية تتواكب وتكنيك التداعى الحر للمعانى، وهو شكل من أشكال حركة تيار الوعى"، ويتوافر هذا المحتوى عن طريق شئ يوحى بشئ آخر،فالأسد المربوط في سلسلة على ظهر السفينة يستدعى حالة أبيها المنكسر لترك الوطن ، والرجل والصبية اللذين يتناجيان يقابلهما موقف حزن أبيها وأمها ، فلا تناجى ولا حديث ،ومرض المسيرى بعد كتابه هجرة اليهود السوفيت ، يستدعى قواقع تيبا التي تنهش الجسد حتى النخاع ، ومرورها على حلوانى في السوق يستدعى تذكرها لحلوانى في غزة يبيع الكنافة النابلسية والكنافة المقدسية ،فالبناء هنا يكون من خلال تداعى الصفات المشتركة، أو الصفات المتناقصة، على نحو كلى أو جزئى، حتى ولو كان الاشتراك بمحض الإيماء"(387) ويعتمد هذا التداعى على ثلاثة أشياء هي : الذاكرة والحواس والخيال(388).

الرواية في مجملها رحلة إلى عالم الداخل أكثر من روايتها لأحداث جارية في الواقع ، حتى رحلة حنين الواقعية إلى غزة جاءت مبتسرة ، ولم تأخذ مساحة كبيرة(الفقرتان 69و76) وجاءتا بما يخدم البنية الفنية للراوية، في الفقرة الأولى تجسيد للضياع الفلسطينى ،حيث تكدس أعدادهم على الحدود ، والمعاملة السيئة لهم ، والفقرة الثانية تصوير لموقف الغربة في ميدان رمسيس ، ويلتحمان بالبناء العام للرواية .

386- روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة ص 56.

387- م . نفسه ص 65.

388- راجع : م . نفسه ص 63.

ومما يضفي جمالا على هذه الرواية تجاوز الواقع في التعبير الفنى ،والتحليق في عالم الخيال ، وقديما فرق أرسطو بين الشعر والتاريخ فقال : التاريخ يروى الأحداث كما هي ، والشعر لا يروى حدثا كما هو ، ولكن ما يحتمل وقوعه ،أي أن الفن يتجاوز الواقع ، ولا يستنسخه ، فرغم مصداقية الكاتبة في التعبير عن قضية واقعية ،ذات قيمة قومية وإنسانية ، نجدها تضفي هالة من الرمز على الوطن وعلى شخصياتها ، ليصبح الوطن وشخصيات الرواية رمزية أكثر منها واقعية ، تجلى ذلك في أوصافها لأقطار بلادها ، تصف مدينتها القديمة بقولها " لها نواة في بقعة جبلية ، بناياتها متلاصقة ، حارات وأزقة مرصوفة بالحجارة ، سقوف بناياتها أقواس وقباب ، وسبعة أبواب " (ص56) فهذا الوصف يعمق فيها الأصالة والتراث ، وذلك لتدعيم عراقة المكان ، وامتلاكه من أزمنة غابرة ، ويكتب إليها ماجد شلا من غزة " كلما وقعت عينى على صورة من مدينتنا يحدثنى قلبى أنها لك، قد تؤنس روحك وتعيد إليك الفرح ....يزهر اللوز وتزهر صبارتنا ، براعم ورودها تتوسط أكماما بلون الشفق ، زهراتها قرمزية تضمخها خيوط الشمس ، وأخرى تحمل وليدا من عين الحياة ، صبارة ليليكية لك هدية ، صبارتنا عائدة للحياة ، تنام على عيدان الشوك لتحنو عليها " ص 159 .

وتقول عن غزة : تبا لمدينة نعشقها ، يبنى الموت فيها أعشاشا ، يترصد أحباءنا ، تبا لمدينة نعشقها ، لم تعد مدينة لنا ....ما سرها فينا ؟ والموت يلتحف شوارعها ، أسطح منازلها ، فتحات شبابيكها ، ونموت عشقا فيها ...حكايات أمى وذكريات معها ...ما أحلى من بحر غزة ،ولا رمالها ، وتلالها ، زيتونها ، صبارتهاغزة عشقنا الوحيد ص 96 .

ومن أوصافها للشخصيات بهذه الصورة الرمزية ، أوصافها لحنين ووردة وحسن حورانى ، فمن هذه الأوصاف وصف (حنين) لوردة ابنة أخيها التي ترى فيها حنين نفسها في الصورة التي تتمنى أن تكون ، لصمودها وبقائها في الوطن ،لا الرحيل عنه كما فعلت هي ، تتفقد حجرتها ، موطن أحلام صباها ، وذكرياتها الحانية ، ترى صورة أمها في ساعة حائطية ص75 .

وماجد شلا يرسم صورة حنين فيما كتبه لها وظهر على وجه الحاسوب في شكل تساؤلات : هل توصلت إلى حنين التي فيك ؟ أم أنت تبحثين عنها بين مئات النساء الساكنات فيك ، ما يحيرني أني لم أستطع العثور عليها ، هي امرأة عابثة كما الحياة ، ولكنك تحضرين مشاكسة ، مشاغبة متمردة ومقاتلة ، يملأ مقلتيك دمع مكابر ، وخذلان مقيم ، تتجملين بما لا تتجمل به النساء ، وتعشقين ما لا تعشقه النساء ، وتأكلين زادا لم تتعود عليه النساء ، وتشربين ماء مختلفا ....أنت مختلفة عن كل النساء ص 165.

وفي حوار حنين مع وردة يتبادلان هذه الأوصاف :

- ميلادك هو ميلاد جديد للحياة يا وردة .

- وأنت يا عمتى كلما ذهبت تغيب الشمس عن هنا ص 202.

- وردة أرض وشعب ، نبتة لم تغادر طينها ص 158.

حسن الحورانى يحكى حكايات دامعة " وردة لا تموت ، تسافر في كل الفصول ، وعطرها في القلب لا يزول " ص 133.

حسن الحورانى نسمة عابرة من محيط القمر عاش فنانا ، وكانت نهايته السفر على وجه موجة أخذته إلى القاع في بحر نتانيا ، نسمة رحلت عنا ص 135، ، وفي حديثها عن حسن حورانى ودراجته التي بها جرس يرن ،نجد ملامح رمزية ، لقد ذهب حسن وبقيت دراجته تمتطيها وردة " تطلق ضفائرها لريح معاكسة ، صنع لها وسادة تريح رأسها عليها ، وزرع لها زهرات اللوز البيضاء ، فتغرى الريح على حملها ، وردة تحوطها ألوان الشفق ، تصبغ سوارها ، ضفائرها ووسادتها ، حسن يرسم ألوانا مسافرة ، تطير بوردة لكل مكان ص 136.

وهو (حسن حورانى) رمز لطفولة حالمة بوعد لحياة فيها التطلع والخيال البعيد ، إنه في كل مكان يبنى من الغيمة خيمة ، تتلون الغيمة ، ومن فوقها يطل على الأرض ، ويبنى من الغيمة خيمة ص57، وبموته رحل الحلم ، وظل الشوق ص 158.

هذه البنية العامة للرواية تتناغم مع الأسلوب الشاعرى للكاتبة ، فالنص الروائى الذي يعتمد على عالم الوجدان والتداعيات والذكريات ، والتقاط المواقف الفكرية للقضية ، لتجسيد ثلاثية الاغتراب والفقد والضياع الفلسطينى ، يتناغم كل هذا مع الأسلوب الشعرى للرواية ، ونضرب بعض أمثلة للتدليل على أسلوبـها الشاعرى :

من الأزقة المترامية عند بداية الشاطىء تنام مع غروب الشمس ، تسدل نهارها ، تأنس لظلال المصابيح الهامسة ، تثور الذكريات القديمة ، وتكتب من ذؤابة الضوء حكايات ، لم تضيعها موجات تسحب من الأرض رمالها لتسكن جوف البحر ... ص9

تقطر من العين دمعة تحتضن صورا مرسلة من هناك ، تنبجس الصخور من موج البحر وقد كستها الأعشاب بحلة بحرية ، وجهها ناصع يترقرق على موجات قادمة تحنو على قلبها ، الأخضر يرتوى من ملوحة الأرض ليرقدفي ثنايا الرمال ، تكومت الأصداف على الشاطىء ، يلقيها البحر في جوفه ، فتنكشف عنها سر الحكايات ...ص 14.

تمر بشوارع مدينتها العتيقة ، في ليلة صارت بيوتها بلا أصحاب ، شوك ونار ، وأيدى سوداء ، تصرخ الريح ، يطير الصوت ، يصير زوبعة تخبرهم عن الحكاية .....عن مؤامرة من فتاة لادومير ، يستيقظ ضمير،وطيرلا يكف يكشف للفضاء حكايات الأرض ، يأخذ معه ألوان الشجر ، عين لا تنام عن فؤاد يفتت الفؤاد .... ص40.

و بعدما تشاهد على الحاسوب من خلال النت مشاهد من القدس تقول في أسلوب شائق كابتهال : حزينة أنت يا قدس " شبابيك موصدة ،أبوابك حالت بين أهلك ، والوصول إليك قواطع من حديد ،وأقفال لا تفتح بمفاتيح المدينة " حزينة أنت يا قدس "تفرق الأصحاب ، وتجمع أناس لا تسمع أحجارك حكاياتهم، ولا تفهم لغتهم ، .... "حزينة أنت يا قدس " مسجد وقبة ذهبية ....مسجد باحته متوجة بأقواس رخامية ، ساحاته من بلاط قُدَّ من صخر أملس ...وفوهة سكنها الظلام ، تخرج منها القبة ،فإذا هي نور وضاء .....من فوهة مظلمة تنبعث حياة العصافير ، تخبىء أعشاشها بين ثنايا الأغصان ، تمضى لرحلتها وتعود ...من فوهة مظلمة تنام الشبابيك على حكايات مشرعة تنداح وهجا ، تظهر درجات القدس ، وشيخ يجاهد للصعود وقد قارب الوصول إلى آخر درجة تأخذه داخل المسجد ...ص 120 .

حتى في المواقف الفكرية التي تعرض فيها لفكر بعض الكتاب اليهود للقضية، لا تتناولها بأسلوب سردى تقريرى ، يعتمد على الرصد والتسجيل ، بل برؤية الفنان الذي يتناول الموقف من خلال الوجدان والمشاعر ، ففي حديثها عن وجوه لم تقابلهم وهم من نسج خيالها منهم " دان عومر " الذي قال أنا كالبيت المهجور ، تصفر بين أحلامى رصاصات الحرب ، يبدو لى العالم كأعشاب برية ، تنمو حول بيت مهجور ...تتعجب كيف يشكو فقد البيت من له بيت في وطن أخذه عنوة...هل يعانى من فقد بيت في بلاد بعيدة ؟! " صوفا روتام " التي لا تشمفي مراثيها إلا رائحة القبور ...."حاييم جورى " ينشر شعره وها هي جثثنا ملقاة "يزمئير دامى " ليس هناك في الحياة ما هو أغلى من جثة هذا الفتى ....صرخة دامى تقول " بتفاهات أفواهكم نموت " ص104."حانون ليفن " في مسرحيته الغنائية ....أنا وأنت الحرب القادمة ، في مشهد الوداع ، أخذه قطار الحرب وظلت هي على رصيف المحطة ، يصفر صوته في أذنها : " عاهدينى أن تنسى " ص105.

-3-ينطبق على هذه الرواية ما أطلق عليه الدكتور محمد حسن عبد الله (تثقيف الرواية) وقصد بهذا المصطلح "هندسة الرواية أو وصفها حسب مواصفات نظرية، أو معايير نقدية، بحيث تتشكل لتقيم الدليل، أو تقدم النموذج الأمثل لتصور نظرى مسبق، كما أن تثقيف الرواية بهذا المعنى نفسه يستدعى أن تحتفي ـ ربما أكثر مما يستوجب تكوين تلقائى لرواية مشوقة ـ بسوق معلومات متنوعة، بصرف النظر عن ضرورتها للسياق، أو طاقته لها"(389) وإن تحفظنا على قوله سوق معلومات قد لا تكون ضرورية ، فالفن ليس تلفيقا وحشوا ، بل لكل لفظ دلالته ورصيده الإيحائى ، فتثقيف الرواية يقصد به حسن الصنعة الفنية المتقنة، التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يجعل للعمل الفنى قدرة على استيعاب آراء فكرية تأتى مندغمة مع بنية النص ، وإذا كانت الرواية تدور حول قضية فلسطين ،لدحض مقولة (أرض بلا شعب ، لشعب بلا أرض) فالكاتبة تدغم في طيات روايتها وجهة النظر الأخرى للعدو ، ساعدها في هذا اختيار البطلة المثقفة (حنين) ،والتي تحمل كثيرا من صفات الكاتبة (فلسطينية تعيش في الإسكندرية بعيدا عن الوطن ، علاقتها بالوطن مشاهدة صوره على الحاسوب ، أديبة ومثقفة ، يضافإلى هذا إهداؤها الرواية إلى ماجد شلا ،وحسن الحورانى ، وأم جبر وهؤلاء من شخصيات الرواية) ففي كثير من فقرات الرواية عرض لانحراف فكر اليهود سواء في أعمال كتابهم ، أو في آراء مفكريهم ، مما هيأ للرأي العام العالمى التفاعل معهم ،ويحمد للكاتبة أنها لم تسرد هذه الآراء في صورة منعزلة عن بناء الرواية ، وأنها تناولتها كما ذكرنا من منظور الأديب الذي يعكس الواقع على وجدانه ، لا طريقة المحاجاة العقلية التي تخل بالعمل الأدبى ، وتحوله إلى مناظرات فيها اللجاج والنقاش المفرغ ،ومن هذه الأمثلة قراءتها على ضوء شمعة كتاب (استراتيجية الأدب الصهيونى لإرهاب العرب) للدكتور محمود حميدة ،

389- د.محمد حسن عبد الله:أفاق المعاصرة في الرواية العربية،ط مكتبة وهبه عام 1996ص 117 :118

وفيه مجموعة من المفكرين المتطرفين غلاظى القلوب ، منهم موشيه سميلاسنكى (الخواجه موسى) الذي قال : ماذا يفعل هؤلاء العرب هنا؟! لماذا هم فقراء قذرون؟ ! ويستخدمون أداة النداء " يا عرب... يا سعيد "...

إسحق شامى الذي وصف أنوف الفلسطينيين العرب بالأنوف الخطافية ، وكمناقير الطيور الحادة ،وإسرائيل زراحى وصف العرب باللصوصية ، وأنهم يقطعون الإصبع من أجل خاتم فيه ،وفيهم فلاحون قذرورن متوحشون ، وجوههم مصفرة ، يسكنها يرقات ، وناتان شاحم الذي وصف العين العربية في لمعانها كعيون الخنافس ، وأسنانهم كأسنان الذئاب ،يعيشون في فقر ،يكبر الطفل فيصير حية ...إلخ ، و"عاموس عوز" الذي وصفهم بالسرقة حتى الفواكه غير الناضجة ...إلخ راجع ص 18:16.

ومنها رواية شوشا لسنجر الكاتب البولندى اليهود ترجمة سمير أبو الفتوح ، وهي رواية مضللة ، يؤرخ لرحلة شوشا في الغربة ورجوعها للأرض القديمة الجديدة على حد تعبير عجنون في رواية له بهذا الاسم ، ومن هؤلاء المتعصبين المنحرفين في آرائهم شموئيل موريه أستاذ الأدب العربى الحديث بالجامعة العبرية ، يصف الفلسطينيين بأنهم يذرون الملح على الجرح ، ويؤيد إقامة جدار بين غزة وسيناء حتى لا يتسلل منه الفلسطينيون ، ويقومون بأعمال فدائية ، قتل واجتياح ، وضرب بالطائرات مباح لليهود ، ودفاع عن النفس غير مباح للفلسطينيين ، راجع ص 92.

ومن التثقيف الإشارة إلى مؤتمر بال 1897م في سويسرا ، وفيه كان القرار بإعلان وطن قومى لليهود ، واختاروا له ثلاثة مواضع (الجبل الأخضر ، الكنغو ، فلسطين) وكانت فلسطين (راجع ص 34:33).

ومن الأعمال الأدبية التي تناولت القضية الفلسطينية بصورة غير موضوعية مسرحية الغريب وفيها يعرض كاتبها لفكرة اليهودى التائه الجوال ، الذي يحمل بعد عشرين عاما من حياته السلاح ، ورواية الأرض القديمة الجديدة لميخائيل يوسف عجنون ،اليهودى الأزلى بطل هذه الرواية وقرية كوكب الهوا لم يسكنها أي يهودى في تاريخها الطويل ، وتتحول في الرواية إلى رمز للدفاع اليهودى ،

ويحصل على جائزة نوبل ، لأنه عبر على لسان البطلة " تاهيلا" عن مطامعه وتوسعاته ، حين قالت : إنى أدعو الله أن يأتى اليوم الذي تتوسع فيه حدود لأورشليم حتى تصل إلى دمشق ، وفي كل الجهات ص 73.

هذه الرواية كانت دافعا لهرتزل الفنان أن يترك نشاطه الأدبى ليتفرغ نهائيا للعمل السياسى ...ويكتب معللا لعودة اليهود ليقدموا خدمة للعقل البشرى ، هذا أعمال ساهمت في ضياع الحق الفلسطينى ، ومنها – أيضا _ قراءتها لكتاب (هجرة اليهود السوفيت) للدكتور عبد الوهاب المسيرى ، الذي اكتشف ما يشبه قواقع تيبا في دمه تآكل النخاع في جسده ، قاوم المرض لكى يكمل مشواره لقصة اللوبى الإسرائيلى ، حتى الحكايات الشعبية الساذجة كانت لها مغزى ومتعلقة بقضية الوطن (القط الذي دخل بيت الفأرة وكان متنكرا بلباس الطبيب ، الصبى يوم ضيعته عصفورة الغابة ، حكاية الذئب الذي يحتال لدخول بيت العنزات الثلاث ...إلخ) ص36.

ومن الشخصيات العدائية التي يجرى في عروقها الكراهية للفلسطينيين ، جورج كاتسمان ، يبحث عن وطن عقارى ، يشتريه بسعر بخس ، ايجور بلكينلا يحفل لا بالتاريخ رجل مادى ، لا يحفل بأطفال يبتون في مخيم ، " حاييم هيرتزوج "بلور جوهر الحركة الصهيونية في الكيبتس ، هجرة ، استيطان " عندى الآن الحق أن أعيش أينما ولدت " ، كيبتس تنظيم جماعى للسلب وتوزيع الغنائم ، " الإسكندر باريتسكى " من سجناء صهيون اثنا عشر عاما ....بتاح تكفا ؟..إلخ .راجع ص 138:137.

أما عن الصورة المقابلة لكتاب إسرائيليين موضوعيين تعرض الرواية لما قرأته حنين لأديبة إسرائيلية بعنوان شكسبير ، وهي قصة رمزية لاغتصاب دموى ، لميراث الإنسان العربى ، على أرضه فلسطين ، عن اغتصاب اللباس العربى ، القوت، الأرض ، تحاول أن تعالج الضمير الإسرائيلى حتى لا تعذبه عقدة الذنب ، وراحة وهمية بعيدا عن عيون الضحية ص41.

ولم يقتصر التثقفيف على الأعمال الفنية المكتوبة ، بل تعرض لأعمال سينمائية كفيلم الديكتاتور الصغير لشارل شابلن اليهودى الأم ، بريطانى الأب ، عادى حكومته من أجل شعب لم تربطه به سوى المشاعر الإنسانية ، على خلاف جولدا مائير التي قالت : أنا لا أعرف شعبا بهذا الاسم ص70.

من أقواله : لا أعتقد أنه ينبغى إرسال اليهود إلى فلسطين ، معنى هذا أن يتم إرسال الكاثوليك إلى روما ، الاستعمار حتما إلى زوال ، وعلى النقيض يقول بن جورين : القدس جائعة ، دمرت بعد نبوخذ نصر ، ومرة ثانية يدمرها تيتوس الرومانى ، ولن تكون الثالثة ، ، ألا تريد أن تكون أول جنرال في جيش إسرائيل بعد ألفي عام : ادفع دولارا تقتل عربيا . ص 71.

ومن الأفلام السينمائية التي تعرض للقضية في حيادية تامة فيلم خرائب قرية هيزا ، وفيه تصوير لعمليات طرد أهالى القرية ،وفيه عرض لتناقضات مشاعر الجنود وأحاسيسهم بين الطابع اللاإنسانى واللاأخلاقى لمهمتهم يعترض مناحم بيجن على عرضه ، فيلم دانا بوليتى يصور علاقة الفلسطينى بأرضه ، يبدأ بقصيدة محمود درويش سجل أنا عربى.

وقد جاءت هذا الإشارات ملتحمة ببنية النص ، وجاء ورودها بصورة غير مسلسلة منطقيا ، لغرض الإقناع المنطقى ،بل تركت الكاتبة للتداعى دوره في دمج هذه الإشارات الثقافية ببنية النص ،فلم تتقصد مجىء إشارات متوالية في نسق محكم لتأييد رأيها ،ولكن جاءت هذه الإشارات متوزعة في ثنايا بنية الرواية ، وبأسلوب شعرى جذاب ، لا أسلوب التقارير السياسية ، أو الاقتصادية ، وهذا أكثر إمتاعا وإقناعا .

-4-ومن الملامح الفنية التي تثرى الرواية المفارقة ،ومراعاة الجانب الإنسانى ، مما يضفي على العمل الأدبى سمة الدرامية ، ظهرت المفارقة من بداية الرواية ، عند قدوم حنين الإسكندرية تسكن في غرفة من شقة لليهودى تدفع لها أجرا ، واليهودى ذهب إلى أرضها ، ولا يدفع إيجارا هناك ص10، وقد أثرت المفارقة في فنية القصة في تجسيد الصراع بين اليهود والفلسطينيين ، فهناك تناقض بين القول والفعل ، أو الإيمان بمبادىء إنسانية سرعان ما يتخلى عنها إذا جاءت مناقضة للمصلحة اليهودية ، إسحق سنجر البولندى الأصل كتب شوشا ، مالك والضيعة ويوم الجمعة ، لقد تناول في أعماله " حياة اليهود في شرق أوربا ، يتتبع أسرا كاملة وانهيارها مع مرور الزمن ، بدايات تولد منها النهايات " ص 168.

و من المفارقة – هنا – أن سنجر يرفض أن يموت الديك تكفيرا عن خطاياه ، ولكنه يقبل أن يموت الأطفال ، وتذبح النساء ، وتغتال ريحانة الشباب ، من أجل دولة لابد وأن تقام له في فلسطين ص 171.

سنجر هاله مشهد الدجاج المذبوح الملقى في السلال ، فأقسم أن يعيش نباتيا، هل أقسم ألا تطأ قدماه أرض فلسطين المشبعة بدماء من اغتالتهم المؤامرة؟! ص 178. ، ما دمت لا أقتل أحدا أو أؤذيه أستطيع أن أسمى نفسى يهودياص 188. ومن المفارقة أن الحاخام رادزمين قبل أن يسلم روحه تحت سماء بولندا قال " السكين لقطع الخبز لا لقطع لحم الإنسان " ص 184، وكان يدعو على ستالين وهتلر وموسولينى بالهلاك ، وجاء كلامه مناقضا لرأيه السابق : اليهود على خلاف غيرهم لم يسفكوا دما على مدى ألف عام ، هم الوحيدون الذين يلعبون بالكلمات والأفكار ، بدلا من السيوف والبنادق ، وسوف يسافرون لأرض إسرائيل على جسر من ورق ص 185.

وهذا يتنافي مع إجرامهم في قتل الفلسطينيين ، ف " يجآل ليف " القائد العسكرى المقاتل له مجازر ارتبطت باسمه ، تجاوز الحد لفتح بطون النساء لمعرفة هل ما تحمله ذكر أم أنثى ؟ ص 154.

ومراعاة الجانب الإنسانى تجلى في ظهور المشاعر الإنسانية في مواقف من حياة شخصياتها ، فوسط القسوة قد تجد الرقة ، ووسط القوم غليظى القلوب قد تجد من له قلبه رحيم ، فجدة حنين كانت لها علاقة مع يوسى اليهودى الذي كان يهديها وردة بيضاء كل صباح، وهو منطلق إلى الحرب ، وعندما غاب عنها الغيبة التي لا رجوع بعدها حزنت عليه ، ص105. جدة حنين نسيت يوسى المقاتل ، وتذكرت يوسى الإنسان ص 106. وفي آخر رحلة لحنين إلى الوطن كان على المقعد بجوارها امرأة يهودية اسمها " تال " توددت إليها ،وأعطتها رقم الهاتف ، على أن تهاتفها عندما تصل إلى أمستردام ، ولكنها لم تبادلها شعور الحب ، مما أثار حفيظة أمها فقالت : من أين جاءها كل هذا الجفاء لهم ، وهي التي لم تقتلع من وطنها ، ولدت بعيدة ، وتعيش بعيدة ، ابنتى تعرف الكره يا إلهي ! ص77.

ومن هذه المشاعر الإنسانية عرض الضابط الإسرائيلى على أبي (حنين) صحبته ، وكان ذلك حين استدعته قوات الاحتلال ، وبعد ما سرقه (أبوها) لفافة تبغه حتى يجعله يفكر في معنى الفقد ، ورفض الأب ، متهكما : أنت تحمل بندقية، وأن لا يلف خاصرتى حزام البندقية ص103:100.

ولم يمنع ذلك أن نجد في الرواية المحاجاة والمنطقية في موضعها ، فالكاتبة ترد على قولهم من باع وفرط لايحلم بالعودة " حقيقة مقلوبة كما تقول الكاتبة " هي أكذوبة المغتصب ، ينسج خيوطها بإتقان ، ليصدقها كل من ترك عقله .....فكرة اغتصاب الأرض والعقل ، حتى لا يطالب الفلسطينى يوما بحقه في العودة ....هل يحق للهندى أن يبيع الهند للبريطانيين ؟هل باع الليبيون للإيطاليين ؟ ص142.

و تندب حظها في فشل الفن العربى في تصوير مأساة العرب الفلسطينيين ، على خلاف مأساة الحرب الإسبانية ، والمقاومة ضد الهمجية الفرنسية الشرسة، التي صورتها لوحات "جويا " وبيكاسو في لوحاتهما ، خاصة لوحة "جرنيكا" ص149 ،وترفض سلوك ابنتها – كأي فلسطينى – تجرى وراء بالأزياء التي عليها صور لليهود ، ونجمة داود (راجع صفحة 193).

-5-رواية حنين تحفة فنية تتصف بالثراء الفنى والشاعرية لغة وتكنيكا وأداء ، إنها أيقونة فنية في عالم القص المعاصر ،فالعمل الأدبى يقاس بمدى تأثيره في المتلقى ، وهذه الرواية تحفر في أعماق قارئها ذكرى فنية لعمل فنى راق ، لا بالصورة التقليدية ، ولا لهثا وراء حداثة طائشة ، ولكن عمل جديد في أدائه وتصميمه الفنى ، لا يخدش ذوق المتلقى فيصيبه بتصدع ،بل يجعله ينجذب ، ويعايشه ، ويعيش معه لذاذة الجمال الفنى ،والجمال ما يسعدنا ويمتعنا كما قال جورج سانتيانا.

10) شعرية الإيحاء ... والنص الموازى للواقع

(قراءة في رواية تأملات رجل الغرفة لأحمد طوسون)

-1-أحمد طوسون كاتب متعدد المواهب والعطاء ، كتب الرواية (منها هذه الرواية التي نحن بصددها تأملات رجل الغرفة ، ورواية مراسم عزاء العائلة) وكتب القصة القصيرة (ومن أعماله شتاء قارص ، وعندما لا تموء القطط ، وفتاة البحر) وله أعمال إبداعية عديدة في أدب الطفل منها (حكاية صاحب الغلان ، أحلام السيد كتاب ، دجاجات زينب ، حكاية خير البلاد) تأملات رجل الغرفة لأحمد نص له طزاجته الخاصة ، تنبع هذه الطزاجة من مقدرة الكاتب على صنع نص روائى يوازى الواقع المتردى، واقع القمع والبطش والتسلط ، وهيمنه السلطة على الشعب ، بصورة مأساوية قاسية ، فجعل من المستشفي مكاناً موازيا لعالم الواقع تارة ، ولعالم السجن تارة أخرى ...ومع تداخل هذين المكانين لا تجد تصدعاًفي الأداء، فعالم الواقع قد تحول فيه الناس إلى مرضى نفسانيين ، ومرضى المستشفي يتعاطون الإبر والمهدئات ، ولا يظهر عليهم الأمراض العضوية ،

وما يحدث في المستشفي يوازى الواقع المتردى من حيث تركيبة المجتمع وبنيته المعقدة ، فالطبيب لا يظهر كثيراَ .... ولا يحفل بالمرضى شأنه شأن المسئول الأول في البلاد ، ويقوم رجال الأمن بدورهم البوليسى المتعسف في التنصت والقبض على الناس ، ويساعدهم الممرضون الذين يقبضون الثمن في الاستيلاء على ثروات المستشفي ، وفي الدعاية للطبيب ، والعمل على رفع رصيده في المجتمع ، أما المرضى فيمثلون غالبية الشعب الذين لا يوجد في وسعهم سوى التمرد والتعبير عن آهاتهم وتوجعهم.

اعتمد الكاتب على شعرية الإيحاء بعيداً عن التقرير والمباشرة في سرد الأحداث بصورة واقعية ، مرضى المستشفي - كما قلنا مرضى نفسانيون - نتيجة ضغوط هذا الواقع .... وفي مستشفي تختلف اختلافاً كلياً عن مستشفيات الواقع ، فعايد البطل ، والذي استمر شهوراً تلو الشهور يفتقد الذاكرة " لم يحدثه أحد عن حالته المرضية ،أو تطور العلاج الذي لا نهاية له ، ،كأن مرضه سر في بطن حوت لا يطلع عليه إلا نبى .... من جانبه لم يهتم .. استسلم لزجاجات الأدوية وأقراص البرشام والمخدر ، ترك الوقت يمرّ وأسلم نفسه إلى الصمت والظلمة ...اندس مع بقية النزلاء تحت لحاف الصبر وانتظر حتى جمده البرد والأسى " أحمد طوسون : تأملات رجل الغرفة ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2011 ص 82 .

وحاله حال كثير من النزلاء الذين يعيشون بداخل المستشفي كزنزانة ،لا يعلمون بنوعية مرضهم ، ولا متى سيخرجون من المستشفي ، ومن يعلن عن رفضه يكون القبض عليه ، ولا يرجع مرة أخرى مثلما حدث مع سهام ، ويحيى الذي حلم بالجورب والقفاز (أي يكون طبيباً) ولكن هيهات هيهات لحلمه أن يتحقق !! ...وكيف تسول له نفسه أن يصبح هو المسئول الأول (أو قل الرئيس)

فالمرضى واحد ، والعلاج واحد ، كما ورد في الرواية " هل هو بحاجة حقا لذاكرته ليشفي ، ماذا عساها تحمل ذاكرته تحاصرها الجدران والأسلاك الشائكة غير تلال الرمال وصبار الوحدة ؟! (ص 82) وعندما سأل خضر :أريد أن أعرف شيئاً عن حالتي ... كان ردُّ عليه : أي شيء ..... كلنا نعانى المرض نفسه .....لا أحد يتذكر شيئاً ، الممرضون والعمال والأمن كلهم مثلنا لا يعرفون شيئاً (ص 84).

وفي الرواية تلميحات كثيرة بنفوذ طائفة المنتفعين الانتهازيين ...نراهمفي المستشفي يتمثلون في الممرضين والممرضات ...تصارحهم سماح كاشفة سوءتهم "تهربون أدويتنا خارج المستشفي ...تعيشوا منعمين ولا تعطونا إلا الفتات .... تبعها الجميع :إنا فقراء محرمون من كل شىء لا نحصل إلا على الروائح والصور ...رائحة الطعام .... رائحة الهواء ....رائحة الحياة .....نريد أن نلامس شيئاً حقيقياً واحداً أريد أن أشعر أننى ما زلت حية (ص) 76 ... وتشير الرواية – أيضا – إلى تغييب هؤلاء – أيضا – من قبل السلطة العليا ، فهؤلاء كما يقول عايد " يختلفون عنا في أنهم يقبضون ثمنا لذاكرتهم الممحوة ...بعض الطعام الطيب .... الطبيب الجالس في المبنى الرئيس يتحكم في كل شىء..لا يستطيع أحد الاقتراب منه (ص 85).

وفي الرواية – أيضا – تلميحات عدة لما يجرى في الواقع ، منها التمثيلات التي تقوم بها القيادة في عدم رغبتها البقاء في هذه المهمة إلا لخدمة الشعب ، فالطبيب يعلن استقالته ، والمنتفعون يرفضون ، أكثر من ذلك يقومون بمسيرات تأييد له ،ليقرر في النهاية عودته من أجل المرضى،في مسرحية هزلية ساقطة معلومة البداية والنهاية ، و أصبح وجود القائد يأخذ صفة الهولامية ، عندما يُصور بصورة خرافية ، فيصبح كل شىء كما يقررالطبيب في المستشفي ، فقد كان عايد يوشك أن يؤمن بأن وجود الطبيب ما هو إلا وهم ، سيطر على رؤوس المرضى واحتلها ، وهم لا وجود له في خيالاتهم المريضة " وذكاء الكاتب جعله من صنع فئة تحوطه ، وأعتقد أن هذا المفهوم يقارب واقع كثير من الدول المتخلفة " وهم صنعوه بينهم يمشى بالمخدر والبرشام والإبر تغزو أجسادهم صباح مساء ، وهم صنّعوه وألبسوه المعطف والقفاز وتركوه يسير بينهم حتى صار حقيقة يبحثون عنها وسط زنازينهم إلى ما لا نهاية "(ص 101).

المستشفي – كما ذكرنا – رمز لمصر ، وهذا لا يتنافي مع الواقع المعيش الذي حوّل الناس إلى مرضى نتيجة للقهر السياسى الذي نعانيه ، يؤكد دلالة هذا الرمز في حديثه عن بناء المستشفي ، أنها بنيت منذ فترة ، وجاء بناؤها تحقيقاً لحلم التقدم والنماء (بأداء المستشفي مهمتها) ولكن " كان همهم الأول والأخير أن يقتلنا الإحساس بالعجز قبل أن يضطروا إلى إطلاق فوهات بنادقهم ودانات مدافعهم نحونا ....(ص 102) .

مما يؤكد دلالة الرمز – هنا – نجد كثيراً من الإيحاءات بعالم الواقع ، فالمستشفي رمز لبلد ، كان لها تاريخ ، ولكن هذا التاريخ اندثر ، ولم يعد سوى حلم، وهنا يستدعى تقدم بلادنا في علم الطب ، بداية من الفراعنة ، ومن جاء بعدهم ، حتى أن ابن النفيس كان أول من اكتشف الدورة الدموية ، أما نحن فقد أضعنا كل شىء ، ولم يعد سوى الحلم " كنا نملك حلما لا حدود له.... ساعتها كان بإمكان الطبيب أن يقودنا إلى المستحيل ، لكن ما الذي تغير ، لا أحد يعرف ، هل لأننا صامتون بلا ثمن ؟ ... كان يسير بيننا نتغنى معا بالحلم ، نستشرف خيوط فجره الأولى بفرح وننتظر تباشير الصباح...لم يكن هناك فارق بين طبيب أو مريض أو عامل أو ممرض ... (ص 103) وبعد ذلك تحولت هذه المؤسسات إلى أداة قمع ، وأصبحت مسيسة بصورة منحرفة " بدأ كحلم طاف بخيال النزلاء والطبيب ، لكنه انحرف إلى كابوس يفزع الجميع في كل وقت ، كل من في المستشفي خضع لتفتيش دقيق لم يستثن منه أحد ، عجائز أو شيوخ أو نساء ، حتى المرضون والأمن طالهم التفتيش (ص 111).

عندما كان الحاكم واحداً من الرعية ، لا تشعر بتميزه ،أما بعد ذلك فقد انفصم وتوارى وأصبحت رؤيته محالاً " الطبيب لم ينزل يوما إلى مرضاه ...لم يضع يوما سماعة على صدر مريض ليعرف أين يكمن المرض " (ص 86) ...أكثر من ذلك فقد بجّلوه إلى درجة التقديس ،و بصورة هولامية ، فـ "لم يكتفوا أن يجعلوه اسكندرا أحسن من فيليب المقدونى ، بل جعلوه في مصاف الآلهة ، لا يحق لمرضاه إلا الطاعة والشكر " (ص 104) نظام يقوم على القمع والبطش والتعذيب خلق مجتمعاً أشبه بمستشفي (للأمراض النفسية)

تعبيراً عن الأمراض التي يعيشها المواطن على هذه الأرض ، وامتلأت السجون لا لجرم لهم سوى أنهم حلموا بالغد الجميل ، وهنا يستخدم الكاتب تقنية الكولاج (القص واللصق) للتعبير عن الكذب والتدليس ونفي الحقائق من قبل الجهات الأمنية ، فينسخ من إحدى الجرائدخبراً عنوانه " الداخلية تنفي وجود سجون تحت الأرض " ....وفيه " نفي أحد كبار قيادات الداخلية وجود سجون تحت الأرض مؤكداً أن جميع المودعين في السجون تحت إشراف النيابة العامة ويتم إحاطتها بقدر كبير من العناية والاهتمام "(ص 74).

نعيش مع الكاتب جو السجن وآلامه وقسوته ...نعيش مع أبطال الرواية (عايد ، محمود ، يحيى ، سهام ، خضر ، سلوى ، ريم ، سنية ...إلخ) هذه الحياة ، نرى دلالة الغرفة – هنا – غرفة التعذيب القاسى ، الذي أذهب ذاكرة عايد في بداية الرواية ، وبعد العذاب الشديد الذي شوّهه ، وترك آثاره الظاهرة (الجروح والتهتكات) والباطنة في فقده للذاكرة ، وسامه للحياة وافتقاد التذوق لجمال الحياة ، وبعدما نجحوا في مهمتهم نقلوه إلى غرفة أخرى بها محمود ويحيى اللذان أُصيبا بفقدان الذاكرة ، مع إلزامهم بعدم الحلم بالغد ، كل ذلك من خلال تلميحات كثيرة في الرواية ، لسلوكيات هؤلاء ، سواء على الواقع السياسى ، أو الأخلاقى :

- (فقرة 8) أحد المصابين في أقواله لوكيل النيابة الهروب من المكان كان مستحيلا .

- وهم صنعوه بينهم يمشى بالمخدر والبرشام والإبر تغزو أجسادهم صباح مساء ، وهم صنّعوه وألبسوه المعطف والقفاز وتركوه يسير بينهم حتى صار حقيقة يبحثون عنها وسط زنازينهم إلى ما لا نهاية (ص 101) .

- تلميحات كثيرة بسلوكيات هؤلاء الانتفاعيين ، منها قول سهام مواجهة لهم : أنتم تأكلون طعامنا ...تهربون أدويتنا خارج المستشفي ...تعيشوا منعمين ولا تعطونا إلا الفتات ....(ص 76).

- يتأمل الوجوه التي التفت حوله .... يتأمل السماعة التي وضعت على القلب المسجى .....يتأمل الشفتين اللتين قالتا : البقاء لله ص 52.

- لا فتات امتدت من بين المبانى تؤيد وتبايع وتشيد بتقدم المستشفي وريادتها بالمنطقة .. ..احتفالات أغانى .... يتردد في الخارج : عاش عاش عاش نحن فداك نحند فداك نحن فداك (ص 79).

- ذلك الكرسى الملعون الذي حبسه هناك وحبسنا هنا .... أسروه بالنفاق وبتصويرنا كأشباح إن خرجت من قمقمها ستلتهم كل شىء ، وأسرونا بالعجز الذي ولد الخوف والجبن والأسى ، لم يستطع كل منا أن يفك أسره حتى فتك بنا المرض ، ثلاثون أو أربعون أو خمسون عاما مضت ...ظل عايد يردد في نفسه قبل أن يتكلم ويهمس لصاحبه : لا بد إنه مرض الشيخوخة .... طبيبنا ربما تجاوز الثمانين ونريده أن يطيب جراحنا !!! (ص 105) وفي هذا النص تلميح لعهد مبارك الذي جاوز الثمانين من عمره وهو يمارس نشاطه السياسى ، وفي الوقت نفسه تلميح إلى فترة حكم العسكر الذين حكموا قبل حسنى مبارك .

- زيارة لجنة خارجية للمستشفي قبل الجمعة الحبيسة قالوا إنها تأتى لتبحث في مشاكل المرضى ....(لن نلتقى غدا) جملة دائما ما تسبق زيارات اللجنة . ص 97.

- فقرة 10 (مشرحة بغداد تستقبل 6 آلاف جثة خلال 5 أشهر بمعدل 40 جثة يوميا) أعلنت إحصائية صادرة عن مشرحة بغداد أن المشرحة تسلمت خلال الأشهر الخمسة الماضية أكثر من 6 آلاف جثة قتلت معظمها رميا بالرصاص وبدا عليها علامات التعذيب والحرمان والصعق بالكهرباء ، وذكر العاملون أنهم يتسلمون ما بين 35 و 40 جثة يوميا (ص 106) .

- حتى سنية استباحوها دموع كثيفة احتبست بالعيون الأسى حاصرهم من كل جانب ...أزاحوا الجانى بعيداً ونزلوا بهراواتهم على جسد الضحية ...قالوا إن حالتها خطيرة الاضطرابات النفسية تجعلها تتخيل حدوث أشياء لا أساس لها النزلاء صدقوهم رغم أن سنية لم تقل شيئاً (ص 117) .

ورغم كل ذلك يحلم الكاتب بالثورة في النهاية ، فبعد دفن يحيى ومن قبله خضر ، سار عايد " يدهس بأقدامه الأسلاك الشائكة غير عابىء بخيوط الدم التي تلاحقه .... ابتسامة فرح طافت برأسه المتعب ..هدأت أنفاسه اللاهثة وتأمل الفراغ الممتد ...لم تكن ثمة أسوار أمامه ..سار بخطوات واثقة غير عابىء بما قد يجده هناك ، خلف الفراغ البعيد ...." (ص 123).

-2-تجاوزت الرواية الحديثة تقنيات الرواية الكلاسيكية في بناء الأحداث والشخصيات والزمن والمكان ، فبناء الأحداث في الرواية الكلاسيكية يخضع للتسلسل والمنطقية ، ومبدأ السببية ، أما في هذه الرواية – كرواية حديثة - فلم نجد أحداثا متوالية بصورة منطقية .... وعنوان الرواية يشى بذلك " تأملات رجل الغرفة " إنها تأملات البطل للمكان الذي تدور فيه الأحداث ، وصدى هذه الأحداث على نفسيته ، والتي أدت به إلى افتقاد الذاكرة ، و مرحلة افتقاد الوعى بالذات والواقع ، وبالأحداث المحيطة به ، فالرواية ليست رواية حدث بقدر ما هي استجلاء ما يوحى به هذا الحدث من ضياع وتشتت ، وقهر سياسى واقتصادى ، والروايةفي أحداثها لا تخضع لمبدأ التسلسل والسببية ، حدث ينتج عنه حدث آخر كنمو طبيعى له ، تبدأ الأحداث بوصف حالة عايد المرضية ، تعرض لحادث أليم لا يتذكره ،أعتقد أن هذا الحادث هو نتيجة ما أصابه من آثار التعذيب الذي عانه في الغرفة إياها .... ونقل على أثرها للمستشفي ، والتي هي جزء من السجن ، أو امتداد له - وكما ذكرنا من قبل - توازى المجتمع المصرى ، ويتوالى السرد بعد ذلك ،

فيقوم بالتحقيق معه محقق في غرفة تابعة للمستشفي وأسئلته توحى بأنه سجن سياسى " تهم سياسية تحيط به ؟ هل يعرف شيئاً عن السياسة ؟ .. الأحزاب ...... التنظيمات السرية ؟..منظمات المجتمع المدنى ؟....المنظمات الدولية ؟....الأمم المتحدة ؟ هل غادر البلاد من قبل للعمل أم للسياحة ؟...... أي هواية أخرى ؟......القراءة ؟...كتابة الخواطر ؟..... هل تحب الفنون ؟....هل تعرف شيئاً عن شبكة المعلومات الدولية ؟...إلخ ص 17.... بعد ذلك يُنْقل إلى غرفة أخرى بها اثنان من زملائه (محمود ويحيى) نفس الظروف ، بل والمرض افتقاد الذاكرة وتناول الدواء (المخدر) ، ، والحلم الموؤد ، الذي أدى إلى القبض على يحيى ووفاته ، لتنتهي الرواية بدفن يحيى ، وما بين البداية والنهاية لا نجد سوى ضياع المقيمين في المستشفي ، جولاتهم المحدودة في المبانى المرفقة بالمستشفي داخل السور العالى ، تخفيف المعاناة عنهم بإدخال الصحف إليهم ، ووضع شاشة عرض في كل حجرة تعرض عليهم الأفلام التي تريدها إدارة المستشفي .... استغلال الممرضين لهم وسرقة طعامهم وحاجاتهم ، زيارة لجنة للمستشفي ، لبحث حالة المرضى ، ولكنها لا تقف على الحقيقة بالضبط لتمويهات رجال الأمن ، وهذا الحدث يستدعى زيارات بعض الحقوقيين للسجون ، ودور الأمن في تضليل الرؤية على هؤلاء ، دخول الإسعاف للمستشفي ، وما يوحيه ذلك من اعتداء على الجماهير خارج هذه الأسوار .... فالبناء في الرواية بناء دائرى ، لا يخضع للتراتب ،أو المنطقية والسببية ، والأحداث تتجاور فيما بينها لتصنع نصاً ذا إيحاء بحياة القمع والبطش ، فمثلا علاقة عايد برفيقه محمود ويحيى لا نجد لها إيقاعاً خاصاً ....فهما يعيشون معاً بأجسادهم ....كما قال محمود لعايد :الق بكل ما مضى خلف ظهرك ...أهم شيء هو أنك معنا هنا ... ص 33 .... وكان لا يصطحبهما معه في تجولاته المحدودة داخل سور المستشفي ....إلخ ، وعلاقة عايد بسلوى لا تسير في أحداث متتالية ، دخلت عليه ذات يوم فانتشى بعطرها .... وشعر بإنسانيتها ، ورحلت بعد ذلك ، وأصبحت ذكرى يتمنى رؤيتها ، وعلاقته بريم لا تقوم على احداث تسرد بقدر ما هي تأملات في هذه المرأة الرمز كما سنوضح ...إلخ ،

حتى في النهاية لا نجد سرداً لجنازة يحيى بقدر ماهو إدانة للنظام القمعى المتوارث من سنين ، فنجد عايد يتأمل في شواهد القبور التي تجمع بين سنوات عديدة متجاورة ومتداخلة... 1850 .... 1887 ... 1911 ..... 1923 .... 1945 ...... 1948 ..... 1953 ..... 1967 ...... 1975 ....1977 ... 1981 .... 200 ... 2001 ... 2003 ....2004 .... 2005 ... 2006 .... 2007 ... 2018 ....إلخ (ص 122)مجرد تواريخ بلا دونت بلا أسماء ، تواريخ لا حصر لها ....خوف وقهر وهزائم ....لن تتذكرهم صفحات الوفيات ولن تعرفهم سجلات الموتى ... فالكاتب يوحى بأن سجلات القتل والإبادة متجذرة منذ فترة طويلة ... وستستمر بدليل كتابته لشاهد بتاريخ 2018 ....إلخ .

-3- ولم تحفل الرواية الحديثة بذكر سمات البطل ليكون ذا ملامح خاصة ومهابة متفردة ، ليكون رمزاً لعصر ،أو شاهداً عليه .... فالشخصيات تقنيات فنية ، تبلور دلالة النص الروائى ، وتتداخل مع المكان ومع الزمن ، وقد وصفها رولان بارت بكائنات من ورق ، لأنها ليست مقصودة في حد ذاتها بقدر ما هي ترسيخاً لرؤية ما للكاتب ، وتكاد شخصيات تنقسم إلى قسمين: شخصيات مقهورة في المستشفي (أو قل في السجن) عايد ، محمود ، يحيى ، سهام ، ريم ، سنية .

القاسم المشترك لهذه الشخصيات كما ذكر الكاتب " كل نزلاء العنابر فقدوا هويتهم ...لم يخطأ أحدهم ويتحدث عن زائر ، لا تسمع سوى خوار أبقار تتداعى ..... ولا زائر وحيد يطرق أبواب المستشفي 65 كل النزلاء بلا أهل أو معارف أو أصدقاء ....هل فقد الناس خارج أسوارنا ذاكرتهم أم طمسونا من حساباتهم ..." (ص66) إنهم يتفقون في افتقاد الهوية والضياع ، ويكادون يشتركون في الصفات والمعاناة التي مرّ بها عايد ، التي جعلت كل فرد لا يشعر بمن حوله ، ويعيش هذه الوحدة والاغتراب المقنع ، فعايد مع توالى الأيام في هذا المكان انفصمت عرى العلاقة بينه وبين رفاقه " وبات واضحاً تجاهله لكل ما حوله ، فلا تربطه علاقة بالأشخاص ولا بالأشياء ..،

ولم يعد أحد قادراً على تحديد ما إذا كان يشعر بوخز الإبر وألم القساطر والمناظير ومرارة الأدوية مثل باقى المرضى ،أم أن جسده أصبح يستعذب الألم ويحن إليه ... و كان يقضى بعض الأمسيات في الكافتيريا ولا يصطحب معه يحيى ولا محمود " (ص 37) ...إلخ. فهذه الشخصيات المحبطة التي تفتقد الحاضر بل والغد اللهم في الحلم الذي يكون ثمنه غالياً ، كما رأينا مع شخصيتى خضر ويحيى وقد أثرت الأحداث – وكذلك المكان - في صنعهم بهذه الصورة .

شخصيات الممرضين والممرضات وهي شخصيات بدون أسماء ،لأن الكاتب يريد من الشخصية دلالتها ، فهي نماذج لشخصيات نفعية ، وهي التي ساعدت على صنع الطبيب بهذه الصورة ، وقد استغلوا تواجدهم في نهب إمكانات المستشفي فأخذوا أكل المرضى وعلاجهم الذي باعوه خارج المستشفي ، يضاف إلى هذه الشخصيات شخصية حسين الذي تبدل وسار مع رجال الأمن (فكل هذه الشخصيات شخصيات نفعية).

الطبيب الذي يقوم بترسيخ سلطته ، في البداية كان قريباً من الجميع ، ولكنه بعد ذلك أدرك اللعبة ، فلم يعد يجلس مع الممرضين ، ويعلم أن بقاءه ببقائه ، والعكس ، وأملى عليهم تمثيل مسرحيات لبقائه ، وللشعور بولائهم ولإيهام المرضى بالعمل من أجلهم .... فادعى تقديم استقالته ، ونزل الممرضون والممرضاتفي مسيرات لعودته ، وحباً لهم وحفاظاً على صحة المرضى كان رجوعه .....إلخ .

وهناك شخصيات ظهرت بدون أي وجود فاعل كشخصيات : الدكاترة الثلاثة الذين عاينوا حالة عايد في أول الرواية ، شخصيات العاملين في المستشفي ، شخصيات الوفد الذي زار المستشفي للوقوف على حالات المرضى ....إلخ .

لعل أكثر الشخصيات ثراء وعمقاً في الرواية الشخصية هي شخصية " ريم " وهي شخصية نامية حية ، إنها رمز لمصر ، هذه الروح التي تسرى في الجسد سريان الكهرباء في أسلاكها ، حتى في رسمها جاءت الكلمة معبرة عن هذا الشعور ، فيصف أول لقاء بينهما في قوله " يسمع وشوشات خطواتها التي لا تلامس الأرض ، تقترب أقدام ناعمة تشبه خطوات قطة ....القشعريرة تسرى بجسده ...ريح صغيرة تدغدغ أحاسيسه ، اقتربت منه بحذر ولهفة ..مسحت براحة يدها فوق شعره ....تلك اللمسة التي خدرت جسده كله ، دار بوجهه ناحيتها ، كانت هي ريم االتي تفحصته أول مرة بالكافتيريا ، لم ينس عينيها ...كان مرتاباً في كل شيء ...من هذه العيون التي تعريه ..جلس على مقعد خالٍ .... بين زورقتهما كان زورق صغير ينتظر وينادى عليه ....هرب بعينيه بعيداً إلى النوافذ الزجاجية خاله شعور أنها تهويمات وأحلام الغرقى ...كان يثقله الشعور بالاغتراب عن المكان " (ص 55) .

لم يستطع المواجهة لأنه خجل من نفسه ، فلن يفعل شيئاً من أجلها ، فهرب منها ، لا كرها ولا صدوداً ولكن نفسيته لم تعد تستطيع تحمل فوق ما في طاقته ، وظلت هذه العلاقة الدافئة بينهما يشوبها الإجلال والاحترام ، بعيداً عن النزوات الممتعة " اعتاد نظراتها التي تبدو حانية ، مشفقة ، مشتاقة ...و أحيانا غاضبة ، هادرة كبحر عاصف ، لكن ما تأكد منه أن عينيها دائما ترصدانه أينما كان تحاصرانه باللوم والعتاب على شيء لا يعلمه ولم يفعله لم تهرب منى يا عايد ؟لم يعرف بمَ يجيبها ، هل تعرف أنه يهرب من الجميع ،حتى من نفسه التي لا يعرف عنها شيئاً ..تأمل عينيها الحزينتين ...." (ص 56) .

وإضفاءَ للواقعية على الحدث جعلها معه في نفس المكان ، ولكنه لم يجعلها تعانى معاناتهم .... لأن الوطن لا يُسْجن .... وظلت ريم رمزاً للخصب والنماء حتى نهاية الرواية " اتساع زرقة عينيها لم يمنع زخات المطر من السقوط ، لم يشعر حين سألها إن كان يعرفها .... كانت أقرب إلى النشيج ...بدا صوتها الناعم كعزف نأي حزين ... وربما تفر هاربة من دموعها ..... (ص 57) .

وعادة ما تجيىء المحبوبة الوطن منتظرة من محبوبها فك أسرها ، وتجاوز محنتها ، وهذا ما نجده في " ريم " في هذه الرواية " قالت إنها انتظرته طويلا خاطبت الغمامات البيض ...استعطفتها ألا يغيب عنها ، كل يوم تلبس فستانها الأبيض وترنو إلى النافذة وتنتظر ، لم تكن تعرف له اسما ...لم تكن تعرف له موعداً. لكن يقينها قال لها : إنه آت ...لا بد من انفلاج الفجر البعيد بعد طول الظلمة ..." (ص 58).

ويظل هذا النداء والأمل في الغد ، وهو حزين ، لقد عاش صامتا معذبا " يرنو ويبعد ، يلامس الطريق فتأخذه المتاهات بعيداً ، تريد أن تصرخ فيه ...تناديه لكنه ما زال حبيس أسره ، يعلق انكساراته على مشجبه ويسير ، عند المصلى يتوقف ... شجن الصباح كان ثقيلا وكثيفا ...نداء قديم يستدعيه ..... " (ص 59)هذا النداء قادم من وراء الذاكرة الممحاة يسكن أعماق النفس العطشى وسط صحراء التيه .

-4-الزمن والمكان تقنيتان فنيتان في الرواية ، فلم يُنظر للمكان كخلفية للأحداث ، ولا للزمن كوعاء وقتى للأحداث ، يُراعى فيه المنطقية والإقناع ، فالمكان – هنا – المستشفي التي هي السجن ،أو امتداد له ، المكان مشكل للحدث وللشخصية ، مكان موبوء بالطبيب الذي لا يزاول عمله بإتقان وممرضين ليس همهم سوى مصلحتهم ، والعمل على تغييب النزلاء ، وسلب قوتهم وعلاجهم الذي يبيعونه في الخارج ، وتلميع الطبيب ، والعمل الجاد لإبقائه في الصورة المدهشة والتي تضفي عليه الهيبة والإجلال ، كل هذا عمل على افتقاد قيمة الوقت ، وشعور عايد ورفاقه بأن المكان تحول لسجن ، وأن الزمن لا قيمة له ، ولا محدودية للوقت ، فكل الأوقات سواء ، وكل الأيام سواء ، فلم يعد عايد – ورفاقه - يدرون كم مرّ من الوقت ....لا فرق بين ضحى وعشية .....بين ليل ونهار ترى أشباه الرجال ، لا توجد علامة يسترشد بها ليعرف أن يوماً مرّ ، وآخر يتولد هناك في رحم السماء (ص 21) ....

لقد أدى إحباطه إلى التمرد على المكان وعلى الزمن " يذهب ليضيىء نور الغرفة ثم يعود ويغلقه ... يضيىء ويظلم .... يضيىء ويظلم .... انهال على زجاج النوافذ بكفيه ....برأسه ...بساعديه ..بالسطل المعدنى ...بكل ما استطاعت يداه أن تنالاه .... حتى هشم زجاج النوافذ فتناثر على أرضية الغرفة خيوط دم .... حتى زر الكهرباء فقد السيطرة عليه وأصبح التحكم في إضاءة الحجرة آلياً كما ظن ،لأن المصباح الكهربائى ظل مضاء طيلة الوقت (ص 23) الزمن لا قيمة له ، لاحدود له لقد "كان من الصعب عليه الإمساك بالزمن ...تركاه في غرفة مظلمة يتسلل منها ضوء أبيض يشبه سحابة كبيرة لا تكشف عما خلفها ،أما هو فكان يشبه مومياء داخل تابوت أغلق منذ آلاف السنين ، في انتظار أن يكتشفها أحد (ص 13).

المكان فيه الموات ، غرفة مغلقة ، أو مبانى يحوطها أسوار عالية " الجدران حولهم متعددة ، كل جدار خلفه جدارن أشد صلابة وقسوة " علاج مخدر ، وأكل بقدر ، في سجن ، أشار إلى ذلك في تبولهم في سطل ، وهذا لا يحدث إلا في السجن ، كل هذا يشعر النزيل بالموات الروحى فقد كان عايد " ينتحى جانبا ويحملق من خلال خصاص النوافذ إلى العتمة اللامتناهية يبدو وكأن خوفاً ما يرج كيانه ، خوف لا سبيل إلى مواجهته إلا بهذا الهدوء والصمت .... " (ص 37).... إنه يعيش في سجن كما قال الكاتب " ولم يعد أحد قادراً على تحديد ما إذا كان يشعر بوخز الإبر وألم القساطر والمناظير ومرارة الأدوية مثل باقى المرضى ،أم أن جسده أصبح يستعذب الألم ويحن إليه ..." (ص 37).

علاقات ممزقة بين الأفراد ، سجن بفظاظته ، يُفرض على كل النزلاء " قائمة طويلة من الأوامر والنواهي لا نهاية لها تدوى بها مكبرات الصوت كل يوم ، ثم تعود وتفرض خروقات لها أو تضيف التزامات عليها دون ضابط " (ص 36)

كل ذلك صنع حياة من اللامبالاة والاغتراب للنزلاء ، فعايد " اعتاد على عدم الاحتفال بالعاملين ولا بالأوامر ولا بالنواهي ...الذي بينهم طاعة عمياء لا تفرق بين كبير وصغير طاعة مصحوبة بصمت مقهور " (ص 36) .... حياة لا قيمة لها مع الإحساس بفقدان الوقت وجمال المكان " لا يعرف كيف خامره هذا الشعور ... أحس بأن شيئاً ينسحب من داخله ويسحب الحياة معه ، زادت نبضات قلبه ، وبدا كمجنون يقطع الحجرة ذهاباً وإياباً مرات ومرات " (ص 38).

ولم يحدد الكاتب مكان الأحداث (في أية بقعة مصرية) وهذا يعطى المكان فسحة ليجعله غير مختص بمكان ما في هذا القطر ،أو في الوطن العربى ، وهنا لجأ إلى لعبة الإيهام فكتب عن القتلى في سجن بغداد ، ليوحى بأن ما حدث كان في العراق ، ولكن استقراء المكان في الرواية يشى بأنه مكان غير محدود ، وفي هذه البقطعة من الوطن العربى .

-5-يجنح الكاتب لاستخدام اللغة التصويرية التي تصور المواقف ، في يعبأ باللغة التقريرية ولا باللغة التسجيلية للمشاهد ، فمن بداية الرواية نجد هذا الملمح متأصلاً، وهذا الملمح الفنى يستقطب العمل كله من بدايته لنهايته ، فهو يصور المشهد من جميع جوانبه : الأشخاص والمكان والحدث ، ونقف على بعض أمثلة لتأكيد رؤيتنا " بدا كل شىء يشبه صمت الموت .... الجدران ببياضها المشوب بصفرة مؤلمة ..... زجاجة المحلول التي رقدت باستسلام فوق الحامل المعدنى بعد أن فقدت عافيتها وأصبحت ممصوصة ، وتوقفت قطراتها عن التساقط البطىء السرنجات التي تركها الممرضون عارية بجواره على الكومدينو .... الأدوية ....كلوحة سريالية تتناثر على أرضية البلاط قطرات قانية لدم متيبس .... جو لا يوحى بوجود هواء في الحجرة ....

حين حاول فتح عينيه بدا كأنه ينظر إلى مرآة صدئة مقشورة لم يتبين فيها شيئاً ...باستسلام أرخى جفنيه ....شعر كأن جحافل من النمل تسير ببطء فوق جسده ....في أذنيه يدوى شىء يشبه الريح الصغيرة ، حاول أن ينبه حواسه وأعضاءه فلم تستجب ... وربما عاد في غيبيوبة جديدة ....على وجهه مزيج من الرعب والألم ولفائف الشاش الأبيض تغطى آثار الجفوت والمقصات المغمورة بالمطهر .... (ص 9 : 10).

فالسرد يصور للمكان في كآبته وما به من محاليل وسرنجات وحامل وشاش ... المكان الذي يفتقد النظافة والجمال ، وللحدث قيام الممرضين بعملهم في صورة آلية لا حباً للعمل ولا رغبة في إجادته، المريض نفسه وشعوره بالانقباض لعدم راحته النفسية للمكان ..... كل ذلك من خلال اللغة التصويرية التي يجيدها الكاتب.

الخـــاتــمــة

انتهت دراستى في الرواية العربية الجديدة(دراسة في آليات السرد وقراءات نصية) وقد وقفت على النتائج الآتية :

بدأ ظهور الاتجاه الجديد للرواية العربية الحديثة في النصف الثانى من القرن العشرين ، وقد نشأ هذا الاتجاه استجابة لعوامل عدة نذكر منها التطلع إلى التجديد وتجاوز التقنيات السردية المعهودة للرواية الكلاسيكية والتأثر بالتيارات الفكرية والإبداعية في الغرب ، والإفادة من التقنيات الفنية لفنون غير الرواية منها ما يندرج تحت الجنس الأدبى كالشعر والمسرح ومنها مايندرج تحت فنون أخرى كالسينما ...إلخ.

لقد تجاوزت الرواية الجديدة تقنيات السرد الكلاسيكية من حيث بناء الأحداث ، وبناء الشخصية ، والمكان والزمن والوصف ، بل وأعطت للنص الروائى نسغا جديدا في الإفادة من الأشكال التراثية كالشكل التاريخى والشكل الشعبى والشكل الصوفي .

أما من حيث تقنيات السرد فقد ظهر دور السارد الذي اختلفوا فيه هل السارد هو المؤلف من يروى الأحداث ،أو هو شخصية تخيلية ،كأي شخصية روائية ، وقد استخلصت من دراستى أن السارد هو المؤلف يختفي خلف عمله الفنولا يظهر ، ونظرا لطبيعة الإبداع عمل تخييلى ، فلا نتعامل معه كشخصية حقيقية من لحم ودم ، ولكن نتعامل معه كماسترو لفرقة موسيقية ، يؤلف نوتته الموسيقية ، وينظم كل شىء ، ويشرف على كل شىء ،ولكنه ليس هو كل شىء ، وللسارد وظائف متعددة وظيفة انتباهية ، تتمثل في خلق قنوات اتصال بينه وبين المرسل إليه ، ووظيفة استشهادية تتمثل في توثيق معلوماته التي يستشهد بها حتى يعطى النص مصداقيته ، ووظيفة إفهامية وتأثيرية تتمثل في إدماج القارىء في عالم الحكاية ،ووظيفة انطباعية أو تعبيرية حين يكون للسارد المكانة المركزية في النص ليعبر عن أفكاره وطموحاته وهمومه ، وهذه الوظيفة تكون في السيرة الذاتية .

أما عن أنواع الراويفي النص الروائى فينقسم إلى :

1- الراويالمشارك الذاتى.2- الروأي الراصد "الغيرى".

3- الراويالمشارك الراصد "الذاتى الغيرى".

أما عن تجليات السارد في النص فيكون في ثلاثة أصناف :

1 - السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)حيث يعرف الراويأكثر من الشخصيات .

2- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع) وهذه الرؤية سائدة نظيرالأولى ، وتتعلق بكون الراوييعرف ما تعرف الشخصيات.

3- السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي– هنا- تتضاءل ، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلى ، وهذه الرؤية ضئيلة بالنسبة إلى الأولى والثانيةوهذه الرؤية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد، ووصفت الروايات المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث .

الرؤية السردية ، زاوية الرؤية، وجهة النظر، المنظور، التحفيز، البوأرة، التبئير، الموقع، حصرالمجال ... مصطلحات كثيرة تعبر عن رؤية الروائى (الكاتب) لواقعه، وهذا الموقف يترتب عليه رؤيته في بنائه الروائى، من اختيار لطريقة السرد، وقد وصف ديفيد لودج الرؤية السردية بأهم قرار يتخذه الروائى

لأنه يؤثر تأثيراً جوهرياً في الطريقة التي سيستجيب لها القراء، عاطفيا وأخلاقيا للشخصيات القصصية وللأعمال التي يقومون بها، فقصة خيانة زوجية ـ مثلا أي خيانة زوجية ـ ستؤثر فنيا بطريقة مختلفة وفقا لوجهة النظر التي يتم تقديمها، منها وجهة نظر الشخص الخائن، أو الزوج المخدوع، أو العشيق، أو طرف رابع يرقب ما يحدث.

ولعل أبرز إنجاز للرواية الحديثة في مجال السارد هو ماعرف برواية الأصوات حيث يروى الأحداث أكثر من شخصية ، سواء أكانت الشخصية تعبرعن رأيها كما في رواية أصوات لسليمان فياض، فالرواية تعرض لعودة حامد البحيرى مصطحبا لزوجته سيمون من فرنسا ، وقد روي الكاتب الأحداث علي لسان (سيمون – زينب – أحمد البحيري – العمدة – المأمور) وجوهر الأحداث ختان سيمون وموتها أثر هذا الحادث المروع نتيجة للحقد عليها ، مما حرك شهوة الانتقام عند النساء (زينب – نفيسة القابلة – أم أحمد) ،زينب زوجة أحمد البحيرى تعبر عن صوت الحقد لسيمون ، ،أحمد البحيرى (أخو حامد) صوت الحقد الدفين والرغبة المكبوتة ،فكان يتخيل سيمون في زوجته والعمدة صوت الإعجاب الشديد لسيمون ، ،أما المأمور فصوت السلطة المتزن الذي يشجب التصرفات غير اللائقة،فأدان ختان سيمون ووصفه بالهمجية ، أو كانت كل شخصية تقوم بدرور في سرد النص ونسج خيوطه الفنية في كل متماسك كما في رواية الوجوه البيضاء لإلياس الخورى .

لم يعد للشخصية في الرواية الجديدة الوجود المهيمن على العمل الروائى فأصبحت ـ كما يقول رولان بارت ـ (كائن من ورق) لذا لا وجود لها خارج الكلمات، فقضية الشخصية ـ كما يرى تودوروف قضية لسانية،لقد تعمد الروائى إخفاء الشخصية وتهميشها بهذه الصورة، لذا فقدت الشخصيةفي الرواية الجديدة كل شئ حتى الاسم فقد يرمز لها بحرف ، بل لم يعد يحفل الروائى بتوضيح قسماتها وسماتها المزاجية والنفسية ،

وقد حاول النقد الشكلانى ونقد الدلالة تحديد هوية الشخصية في الحكى بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها ، دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموعة الشخصيات الأخرى التي تحتويها الرواية ،ويكاد يجمع الروائيون والنقاد على أن الشخصية قضية لسانية، لا يختلف في ذلك الشكلانيون والبنيويون، فالشخصية الروائية في منظور اللسانيين مجموعة من الكلمات، فقد جرد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالى، وتوقف عند وظيفتها النحوية، فجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، وهناك مصادر إخبارية ثلاثة لتحديد هوية الشخصية الحكائية :

ما يخبر به الراوي.

ما تخبر به الشخصية ذاتها.

ما يستنتجه القارىء من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

ولم ينظر النقد الحديث في تصنيف الشخصية من حيث وجودها السردى من منظور نوعى : (شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية) بل نظر إليها من منظور كمى (كمجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها) انطلاقا من منظور اللسانين الشخصية مجموعة من الكلمات، ورأي تودوروف أن الشخصية بمثابة الفاعل في العبارة السردية .

لقد تغيرت الرؤية للمكان في الرواية الحديثة ، فلم يعد المكان خلفية للأحداث ، ولم يعد المكان ديكورا نحتفي بتصميمه ، كما عهدنا في الرؤية التقليدية ،فالمكان في الرواية الجديدة مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث ،أي الشخص الذي يحكى القصة ، والشخصيات المشاركة فيها ،وينظر للمكان في الرواية الجديدة – أيضا –

كصورة فنية ، تعمل على فاعلية عملية الاتصال بين النص والمتلقى من خلال ما تثيره في نفوسنا من إيحاءات ، فالمكان ليس مجموعة من التقنيات بقدر دلالات هذه الأشياء في أعماقنا ، المكان في الرواية الحديثة عنصر حكائى، مثل غيره من مكونات السرد، وقد حصر إنريكى أندرسون إمبرت وظيفة المكان في ثلاثة عناصر هي:

إضفاء الاجتماعية على الحدث ، والتي من خلالها يتم إقناع المتلقى بإمكانية وقوع الحدث في بيئة اجتماعية معينة ، الإفصاح عن الحساسية لدى الشخصيات ، من خلال اندماج الشخصية بالمكان ، والعلاقة الدينامية بينهما ، ربط خيوط الحبكة ، فالأحداث مجموعة من الوقائع تقع في مكان وزمن معين ، لا يمكن أن تقع في واقع بلا زمن ولامكان بعينه ، ويعمل المكان على ضمّ كثير من الأحداث في ربقته بطريقة تلقائية ، ومن هنا يبرز دور المكان في وحدة الحدث .

الزمن الذي ندرسه في الرواية هو الزمن النفسى ، الذي يقوم على معطيات الوجدان ، والنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب ، وقد وقف الدارسون على الزمن من زوايا متعددة، الزمن الخارجى (زمن الكتابة ـ زمن القراءة) والزمن الداخلى (الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الرواية، ومقارنة ذلك بوقوع هذه الأحداث في عالم الواقع، من حيث الترتيب، والتزامن، والتتابع ويقتصر الزمن عند جريبه على زمن القراءة ،ولكن لا يعتد بزمن القراءة كتقنية فنية من خلالها يكون بناء الزمن في الرواية من حيث تتابع الأحداث وقت وقوعها وترتيبها فنيا ،يختلف بناء الزمن في الرواية الحديثة عن بنائه في الرواية التقليدية ، فالزمن في الرواية التقليدية وعاء للأحداث، يخضع لتقنين قواعد الرواية، من حيث التسلسل المنطقى للأحداث والحبكة الفنية المتقنة ، التي تهيمن على بناء الأحداث (تمهيد ـ أحداث ـ عقدة ـ حل) في بناء طردى أو هرمى (ماضى ـ مضارع ـ مستقبل) أو في بناء يعتمد على الفلاش باك (تبدأ الأحداث من نهاية ثم توالى بعد ذلك الأحداث من بدايتها .. إلخ).

فالرواية الجديدة ضد التقنيات الجاهزة، لذا اعتمدت على الزمن الخارجى الذي هو مجرد إطار يمسك التجربة لمجرد تقديمها واقتراحها، ولا يمثل الزمن الحقيقى للرواية، إن الزمن الحقيقى للرواية إنما يتم داخلها، وهو زمن ذاتى يعتمد على تيار الذهن أو تيار الوعى ،هذا الزمن الذاتى الخاص الشخصى الذي لا يخضع لمعايير خارجية ،أو مقاييس موضوعية ، فلجأوا إلى المنولوج ، وتداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن ، وجاء استخدام تكنيك تيار الوعى للولوج إلى عالم النفس وما يمور في أعماقها من اضطرابات ومشاعر ، وتعرية الداخل ،اقتضى ذلك تكسير الحدث في صورته المنطقية المحكمة ، فلا تراتب للأحداث ، ولا محدودية للمكان ، ولا تأطير للزمن ، بل انسياب زماني ، وتنقل مكاني .... وموت للحدث بمفهومه الكلاسيكي .

وفي دراسة العلاقة ـ زمنيا ـ بين الأحداث في عالم الواقع، وترتيبها في البناء الروائى، فرق الشكلانيون الروسى بين المتن الحكائى ويقصد بها مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها، خلال العمل الأدبى، وبين المبنى الحكائى وهو مجموع الأحداث نفسها بحسب وقوعها المفترض ،وهذان المصطلحان يقابلان عند تودوروف الخطاب / الحكاية، أو السرد/ الحكاية، ويقابلان ـ أيضاً ـ عند جنيت (الخطاب/ القصة) فالقصة تعنى (الأحداث قبل صياغتها) والخطاب يعنى الوسائل التي بواسطتها يبلغ المحتوى .

فصياغة الأحداث في قالب روائي لا يتفق مع سير الأحداث ، قبل صياغتها من حيث ترتيب الأحداث زمنيا (ماضي – مضارع – مستقبل) وعدم التوافق في سرد الأحداث (روائيا) عن وقوعها المفترض (في عالم الواقع) يرجع إلي إيراد أحداث ماضوية في اللحظة الآنية ، وأخري مستقبلية في اللحظة نفسها ، وهذا ما أطلق عليه جنيت (مفارقات سردية) وأطلق عليه غيره تشوهات زمنية ، أو تحريفات زمنية .

وتدور العلاقة بين السرد والتشكيل الزمنى في ثلاثة محاور :

1- الترتيب الزمنى. 2- الديمومة الزمنية.

3- التواتر الزمنى.

و يتعلق الترتيب الزمنى بالعلاقة بين سير الأحداث في السرد، والنظام الزمنى لترتيبها في الحكاية أو القصة، ومما لا شك فيه أن ذلك لا يحدث توافقاً بين زمنين (أي ما عرض في الماضى وقد وقع فرضا في الماضى، وما وقع الآن يفترض أن يتسمو النفوس تتعالى عن مثل هذه الترهاتكون وقد وقع في الزمن الآنى) ولكنْ هناك أحداث سابقة (السوابق) وأحداث لاحقة (اللواحق) ويمكن إجمال العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكى في ثلاثة أشكال:

النسق الزمنى الصاعد : حيث يتم التوازى بين زمن القصة وزمن السرد في شكل هرمى تصاعدى، ويكون ذلك في الروايات الكلاسيكية.

النسق الزمنى الهابط : حيث يتم عرض الحكاية أثناء سردها من نهايتها (الفلاش باك) ويكون ذلك في الروايات البوليسية (الكلاسيكية) ويهدف من هذه الطريقة التشويق والإثارة.

النسق الزمنى المقطع : حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المحكى، تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطا وصعوداً وتوقفا، سعيا منه إلى إلقاء ممكن من الأضواء على اللحظة المتأزمة، وهذا الشكل قد سار على نهجه كثير من الروائيين في الرواية الجديدة .

الديمومة حيث تراوح النص الروائى في عملية السرد بين السرعة والبطء، وقد يصل إلى التوقف التام في عرض بعض أحداثه، وقد تكون السرعة لافته للنظر في أحداث أخرى، وهذا يعكس لنا إيقاع السرد، وقد وقف المنظرون على إيقاع سرد الأحداث، وذلك بالمقابلة بين زمن الحكاية (مقاساً بالساعات والأيام والشهور والسنين) وطول النص (مقاساً بالأسطر) وقد تمكنوا (المنظرون) من تقنين أربع حالات أساسية لإيقاع السرد وهو :

الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد، الخلاصة : ويقصد بها (وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة) الاستراحة وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراويبسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف ـ عادة ـ يقتضى انقطاع السيرورة الزمنية، القطع وفيها يتم تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة إليها ويكتفي عادة بالقول ـ مثلا (ومرت سنتان) أو (انقضى زمن طويل)أو (ومرت الأيام) والقطع قد يكون محددا (بذكر العدد للأيام أو الشهور إلخ) أو غير محدد، والقطع ـ عادة ـ ما يكون في الروايات التقليدية مصرحا به، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمنى الذي لا يصرح به الراوى، وإنما يدركه القارئ فقط، بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى نفسه ،والمشهد وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة، ويقصد بالمشهد المقطع الحوارى الذي يأتي في تضاعيف السرد، وفيه يتساوى زمن الحكى مع زمن القصة .

لا يمكن للسرد أن يتحقق إلا بالوصف ، وفي الوقت نفسه ليس كل وصف سرداً، حتى في الجمل التي تبدو سردية مجردة من الوصف ، تحتوى على وصف ، فهناك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة ، فإن النص الروائى يتذبذب بين هذين القطبين ، وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية ، وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة ،أمّا الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها ،وبذلك يكون الوصف أكثر ضرورة للنص السردى عن السرد ،إذا ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ، ولكن ما أعسر أن نحكى دون وصف ، وقد بين أحد النقاد قيمة الوصف مشبها الشخصيات والحبكة بالنواة في الخلية ، والوصف بالسيتوبلازم .

للوصف في السرد عند جينيت وظيفتان : وظيفة جمالية حيث يقوم الوصف بدور تزيينى ، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكى ، والثانية توضيحية تفسيرية ،أي يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكى . وللوصف وظيفة ثالثة (وظيفة إيهامية) إذ يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلى ، ويشعر القارىء أنه يعيش في عالم الواقع ،لا عالم الخيال ، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع .

وقيمة الوصف تتجسد في مقدرته على ملء النسيج الفنى الروائى ، بما يخدم فنية القصة ، في وصف الأمكنة ، وزمن وقوع الحدث ،والمشاهد وأحوال الشخصيات، والعواطف ،والمشاعر ، والتعليق على المواقف والأحداث ، دون أن يؤدى ذلك إلى توقف حركة الأحداث أو بطئها ،أو التدخل – بالوصف – بما لا يخدم الحدث العام في القصة ، كالوصف المسهب للأمكنة والشخصيات ،أو ردود الفعل من بعض الشخصيات اتجاه بعض الأحداث .

أفاد الروائيون العرب من التقنيات الحداثية لفن الرواية الجديدة ، فرأينا تكنيكات سردية جديدة تقوم على تعدد الأصوات الساردة فيما عرف برواية الأصوات ، ورأينا الشكل التراث في صوره الثلاثة الشكل التاريخى كما في كتابات الغيطانى والشكل الشعبى كما في كتابات يحيى الطتهر عبد الله ومنى سالم التي وقفنا على روايتها المشهرات ، والشكل الصوفي كما في تجليات الغيطانى ، ومن التقنيات السردية التي أفادوا منها في بناء الزمن تكنيك تيار الوعى الذي يجعل الزمن لا يسير في سيولة وتدفق بقدر ما هو تداعى وتداخل بين الحاضر والماضى ، واستفادوا أيضا من التقنيات السينمائية والمسرحية كما رأينا في تكوينات الدم والتراب لجمال التلاوى ، ووردية ليل لإبراهيم أصلان التي نجد فيها صفة الشيئية والرصد الموضوعى للحدث بواسطة الكاميرا ،

ووجدنا في الرواية الحديث تداخل الأجناس الأدبية فيما وقفنا عليه في روايات إدوار الخراط وأحلام مستغانمى ،وحنين لبشرى أبو شرار الرواية الشعر في بناء الحد ث بالصورة الفضفاضة التي لاتقبض عليه في صورة محددة ، في بناء الشخصية الخلاقة ذات الحاسة الملتهبة والمشاعر المتخمة بالأحاسيس المتضاربة ، في اللغة التي تقوم على الزخم والثراء ، ومما استفاده الروائيون المحدثون من التقنيات الحداثية التناص إدخال نصوص أخرى في مجرى النص بحيث تثريه فنيا ، والكولاج (القص واللصق) وجدنا ذلك في فوضى الحواس لأحلام مستغانمى ، وحلم ليلة القدر لعبد الحميد إبراهيم ، والكولاج وجدناه في حلم ليلة القدر لعبد الحميد إبراهيم حيث دمج في نصه لكثير من المقتبسات والأخبار الصحفية التي تثرى النص وتعمل على توطيد موضوعية الكاتب لعرض لفكر وآراء الآخرين دون تدخل في لحمة النص ،ومن الإثراءات التي وجدناه في الرواية الحديثة ما عرف بالرواية التثقيفية وهي الرواية التي تحتوى في طياتها على كم معلوماتى كثيرا ما يعبر عن فكر صاحبها في الحياة ، وجدنا ذلك في حلم ليلة القدر لعبد الحميد إبراهيم التي حملت أفكار صاحبها عن فكره الوسطفي لحمة النص دون تدخل بطريقة مبتذلة من المؤلف ،وكذلك بشرى التي سجلت روايتها (حنين) للفكر الصهيونى لاغتصاب الأرض ، ولتاريخ اليهود في فلسطين ودور العرب في هذه القضية ، وقد أفاد الروائيون من تطوير التقنيات السردية في بناء الشخصية والزمن والمكان والوصف كما عرضنا له في الفصل الأول ، فوجدنا روايات ترتبط بالشكل الكلاسيكى مع تطعيم هذا الشكل بتقنيات حداثية كما في رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم ، ولرواية سأهبك مدينة أخرى للفقيه ، فقد أفاد الفقيه من تيار الوعى مع التزامه بالشكل الكلاسيكى وكذلك عبد الحكيم قاسم الذي جعل بناءه الفنى يشمل لحياة الدراويش دون أن نشعر بهذا التصدع الفنى ، ويعد عبد الحميد إبراهيم ظاهرة ملفته في تكنيكه الفنى في رواية حلم ليلة القدر ، ويتمثل فيها الشكل الأصيل، من حيث موت الشخصية، وتجاور الأحداث، وعدم خضوعها لمنطق العلية والسببية فلا نجد الأحداث تنمو نموا منطقياً، ولكن نجد أحداثا متجاورة، ويأتى الوصف جزءا من بنية النص، والزمن النفسى للكاتب لا الزمن الخارجى هو زمن الرواية، والمكان يأخذ سمة الرمز للعالم النورانى الذي قام به الكاتب في رحلته الحلمية.

المصادرو المراجع

أولا : المصادر :

إبراهيم (صنع الله إبراهيم) :

- تلك الرائحة كتابات معاصرة القاهرة 1971 .

إبراهيم (د.عبد الحميد إبراهيم) :

- الوسطية العربية مذهب وتطبيق الكتاب الخامس (حلم ليلة القدر) رواية عربية، دار المعارف 1995

أبو شرار(بشرى أبو شرار) :

- حنين نشر نادى القصة ، تنفيذ مكتبة الآداب عام 2010م .

أصلان(إبراهيم أصلان):

- ورديه ليل ط الهيئه المصريه العامه للكتاب مكتبه الأسرة عام1999.

- مالك الحزين مالك الحزين، ط دار التنوير، ط2، د.ت.

التلاوى(د.جمال التلاوى):

- تكوينات الدم والتراب والخروج عن النص. ط مركز الحضارة العربية ط 1 عام 2000 .

الحكيم (توفيق الحكيم):

- عصفور من الشرق ،المطبعة النموذجية القاهرة د. ت .

الخراط (إدوار الخراط):

-رامة والتنين .ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 1980.

-الزمن الآخر طبعة دار شهدى القاهرة ت .

الخورى (إلياس الخورى):

-الوجوه البيضاء- بيروت عام 1981م .

سالم(منى سالم):

- المشهرات ط 2 مطبوعات القصة بالإسكندرية د . ت .

صالح(الطيب صالح):

-موسم الهجرة إلى الشمال دار العودة بيروت ط3، عام 1981.

طوسون(أحمد طوسون):

- تأملات رجل الغرفة .ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2006 م .

الغيطانى(جمال الغيطانى):

- الزينى بركات، الهيئة المصرية العامة للكتاب الأعمال الكاملة ج3، 1993 .

الفقيه (أحمد إبراهيم الفقيه):

- سأهبك مدينة أخرى ، ط رياض الريس للكتب لندن قبرص ط1 عام 1991 . وطبعة المركز المصرى العربي ط2، عام 1997.

- هذه تخوم مملكتى- ط. رياض الريس للكتب والنشر لندن قبرص عام 1991 م

- نفق تضيئه امرأة واحدة – ط. رياض الريس للكتب والنشر لندن قبرص عام 1991م .

قاسم(عبد الحكيم قاسم):

- أيام الإنسان السبعة ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع عام 1996 .

قرنى(أحمد قرنى):

- كما يليق بحفيد . ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة – رقم 431 عام 2013.

محفوظ(نجيب محفوظ):

- بين القصرين، ط دار نهضة مصر.

مستغانمى(أحلام مستغانمى):

- فوضى الحواس .ط دار الآداب بيروت ط 6 عام 1998 .

موسى(صبرى موسى):

-فساد الأمكنة، ط دار التنوير ودار المثلث بيروت ط1 1982.

نعنع(حميدة نعنع):

- الوطن في العينين ط دار الآداب بيروت ط1، 1979.

ثانيا : المراجع العربية :

إبراهيم(د. عبد الحميد إبراهيم):

- القصة القصيرة في الستينيات ، ط دار المعارف عام 1988.

- مقدمة ترجمة لقطات لآلان روب جرييه ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1985م .

إبراهيم(د . عبد الله إبراهيم):

- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربى)، المركز الثقافي العربى، بيروت، ط 1992م.

إسماعيل(د . عز الدين إسماعيل):

- الأدب وفنونهط دار الفكر العربى ط5 .

أبو ناضر(موريس أبو ناضر):

- الألسنية في النقد الأدبى، ط دار النهار للنشر، بيروت 1979 .

الباردى(د . محمد الباردى):

-الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 عام 1993م .

بحراوى(حسن بحراوى):

- بنية الشكل الروائى (الفضاء والزمن والشخصية)، ط المركز الثقافي العربى، ط . بيروت1، عام 1990.

بدوى(د.محمد بدوى):

- الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والأيديولوجيا) ط الهيئة العامة للكتاب مكتبة الأسرة عام 2006 م . و ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، عام 1993.

بكر(أيمن بكر):

- السرد في مقامات الهمذانى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت .

التلاوى(د .محمد نجيب التلاوى):

- مسرحة النص الروائي (الرواية نموذجا) مقال ملحق بروايتى جمال التلاوى (تكوينات الدم والتراب والخروج عن النص) ط مركز الحضارة العربية ط 1 عام 2000 .

- الذات والمهماز (دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية) الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م .

تليمة(د .عبد المنعم تليمة):

- مداخل إلى علم الجمال الأدبط دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ، 1978.

الخراط(إدوار الخراط):

- الكتابة عبر النوعية ط. دار شرقيات القاهرة عام 1994

دراج(د .فيصل دراج):

- نظرية الرواية والسرد العربية . ط المركز الثقافي العربي 1999 .

دومة(د.خيرى دومة):

- تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية (1990:1960) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998.

رستم(د.رأفت رستم):

- تحديد النوع الأدبي، وإشكاليات التجنيس في إبداعات أ.د. عبد الحميد إبراهيم، مجلة الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم بالمنيا، العدد السادس عام 2001م

زهران(د.حامد عبد السلام زهران):

- الصحة النفسية والعلاج النفسى، ط عالم الكتب القاهرة، ط د.ت.

زيتونى(د.لطيف زيتونى):

- معجم مصطلحات نقد الرواية . مكتبة لبنان دار النهار للنشر عام 2008

سليمان(نبيل سليمان):

- فتنة السرد والنقد ط دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط 1 عام 1994

صالح(صلاح صالح):

- الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق عام 1996 .

الطواب(د.سعيد الطواب):

- البحث والخلاص في رواية حلم ليلة القدر ـ ضمن كتاب عبد الحميد إبراهيم نصف قرن من العطاء ـ مطبوعات التأصيل عام 2001 .

طه(د. فرج عبد القادر طه، ود. شاكر عطية قنديل ود. حسن عبد القادر محمد والعميد مصطفي كامل عبد الفتاح):

- موسوعة علم النفس والتحليل النفسى ط دار سعاد الصباح ط1 عام 1993 .

عبد الله(د.محمد حسن عبد الله):

- أفاق المعاصرة في الرواية العربية،ط مكتبة وهبه عام 1996.

عطية(د.أحمد محمد عطية):

- أصوات جديدة في الرواية العربية، ط الهيئة العامة للكتاب 1987.

عيد(د.رجاء محمد عيد):

- دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد) الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ط1 عام 1974م .

فتحي(إبراهيم فتحي):

- معجم المصلحات الأدبيه ط دار شرقيات ط عام2000.

- الخطاب الروائى والخطاب النقدى في مصر ، ط الهيئة العامة للكتاب، عام 2004 م .

فخرالدين(جودت فخرالدين):

- شكل القصيدة العربية في النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ، ط دار الآداب بيروت عام 1984 .

الفريحات(عادل الفريحات):

- الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم ؟ مجلة علامات في النقد ط النادى الأدبى الثقافي بجدة ، المجلد10 ، الجزء 38 رمضان 1421 .

قاسم(د.سيزا قاسم):

- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ط مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع عام 2004 م .

قطب(د.سيد محمد قطب ود. عبد المعطى صالح):

- عبد الحميد إبراهيم واسطة المنظومة النقدية ـ ط . الهيئة العامة للكتاب عام 2001 .

لحمدانى(د.حميد لحمدانى):

- بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى)، ط المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1993م.

مبروك(د.مراد عبد الرحمن مبروك):

- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ط دار المعارف عام 1991.

- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

محمد(د .شعبان عبد الحكيم محمد) :

- تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة ط دار التيسير عام 2008.

- الاغتراب والحلم في أدب أحمد إبراهيم الفقيه القصصى ، ط . دار التيسير عام2001م .

مرتاض (د . عبد الملك مرتاض) :

- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)– عالم المعرفة الكويت عام 1998 رقم 240 .

- ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائى تفكيكى لحكاية حمّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر عام 1995م ..

المرزوقى(سمير المرزوقى وجميل شاكر):

- مدخل إلى نظرية القصة، ط دار الشؤون الثقافية بغداد عام 1986.

المعرى أبو العلاء المعرى(أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرى):

- رسالة الغفران، دار صادر بيروت، د.ت .

المناصرة(عز الدين المناصرة):

- جمرة النص الشعرى – مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ط . عمان ، الكرمل عام 1995.

الورقى(د.السعيد الورقى):

- اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربى في مصر ط دار المعرفة الجامعية عام 1999 .

وهبة(مجدى وهبة وكامل المهندس):

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ط41 عام 1979.

نوفل(د. يوسف نوفل):

- تجليات الخطاب الأدبى . ط1 دار الشروق عام 1997.

يقطين(سعيد يقطين):

- تحليل الخطاب الروائى (الزمن – السّرد – التبئير) المركز الثقافي العربى ط2 عام 1993م .

يوسف(آمنة يوسف):

- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ،دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 عام 1997م .

يونس(د .عبد الحميد يونس):

- معجم الفلكلور ط مكتبة لبنان ط1 1983 م .

ثالثا : المراجع الأجنبية المترجمة :

آلن (روجر آلن):

- الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ط المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

أرسطوطاليس :

- فن الشعر ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوى – القاهرة مكتبة النهضة المصرية عام 1953، وتحقيق و ترجمة ومقارنة بترجمة متى بن يونس د. شكرى محمد عياد ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة عام 1967 .

البيرسى(ر.م البيرسى):

- الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشى، منشورات عويدات، بيروت، ط1 عام 1965.

إمبرت(إنريكى أندرسون إمبرت):

- القصة القصيرة – النظرية والتقنية ، ترجمة على إبراهيم منوفي ، مراجعة د . صلاح فضل، ط . المجلس الأعلى للثقافة _ المشروع القومى للترجمة عام 2000 م .

إلياس(مارى إلياس):

- جماليات التعبير الجسدى ، حوار مع مارى إلياس، - مجلة القاهرة العدد 155 عام 1995.

إيدل(ليون إيدل):

- القصة السيكولوجية ترجمة محمود السمرة ط المكتبة الأهلية بيروت عام 1959.

باختين(م . ب . باختين):

- قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي ترجمة د. جميل نصيف ، مراجعة د. حياة شرارة، سلسلة المائة كتاب دار الشئون الثقافية بغداد عام 1986 ص 15.

بارت(رولان بارت):

- موت المؤلف (نقد وحقيقة) ترجمة منذر عيّاش، ط دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية ـ الرياض ـ السعودية، ط1، عام 1413هـ .

باشلار(غاستون باشلار):

- جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1964 م .

بوتور(ميشال بوتور):

- بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت 1982.

بورونوف(رولان بورونوف وريال أوئيليه):

- عالم الرواية ترجمة نهاد التكرلي مراجعة فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوى ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد عام 1991م

تاديه(جان إيف تاديه):

- الرواية في القرن العشرين ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

تودروف(تزفيتان تودروف):

- الشعرية ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ط الدار البيضاء توبقال عام 1986 .

جرييه (آلان روب جرييه):

- لقطات ترجمة دكتور عبد الحميد إبراهيم ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984.

- نحو رواية جديدة ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفى، ط دار المعارف،د.ت.

جينيت(جيرارجينيت):

- مدخل إلى النص الجامع – ترجمة عبد العزيز شبيل ، مراجعة حمادى صمود، ط المجلس الأعلى للثقافة عام 1999، وترجمة عبد الرحمن أيوب ، الدار البيضاء ، توبقال عام 1986م .

- حدود السرد ترجمة بنعيسى بو حمالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط2 عام 1992 .

تودوروف(تزفيتان تودوروف):

- مقولات السرد الأدبي، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط عام 1992.

طودروف (تزفيطان طودروف):

- الشعرية، ترجمة شكرى المبخوث ورجاء بن سلامة ط توبقال للنشر الدار البيضاء ط2 عام 1990.

دالاس(فاولى دالاس):

- عصر السيريالية : ترجمة خالدة سعيد ط مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بيروت 1967.

ريكاردو(جان ريكاردو):

- قضايا الرواية الحديثة ترجمة صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة دمشق عام 1977م .

سانتانا (ماريا سانتانا):

- حوار مع الناقدة الإنجليزية ماريا سانتا من جماليات التعبير الجسدى ، مجلة القاهرة أكتوبر عام 1995 (العدد 155)

شكلو فسكى :

- من الرواية والقصة القصيرة ترجمة سيزا قاسم ، مجلة فصول العدد الثالث من المجلد الأول عام 1980 (عدد خاص عن القصة القصيرة).

فاليط(بيرنار فاليط):

- النص الروائى تقنيات ومناهج – ترجمة د. رشيد بنحدّو –المشروع القومى للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة ، ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1999 .

شولز(روبرت شولز):

- صيغ التخييل (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية) كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبد العزيز شبيل (جدة النادى الأدبى الثقافي) عام 1994 .

فاولر(ألستر فاولر):

- حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شاكر حسن راضى مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد دار الشؤون الثقافية عدد 2 عام 1998.

كاترينا (ماريا كاترينا):

- تعبير الجسد المسرحى حوار مع الناقدة الإنجليزية ماريا كاترينا - مجلة القاهرة العدد 155 عام 1995.

كيزير(فولفجانج كيزير):

- من يحكى الرواية ؟ من كتاب طرائق تحليل السرد ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط 1992.

لودج(ديفيد لودج):

- الفن الروائى ـ ترجمة ماهر البطوطى ط المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة عام 2002.

مارتن (دالاس مارتن):

- نظريات السرد الحديثة ترجمة د. حياة جاسم محمد- طبعة المجلس الاعلى للثقافة مصر عام 1998 .

ميرهوف(هانز ميرهوف):

- الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزوق، مراجعة العوضى الوكيل، ط مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1972.

نيوتن (ك. م . نيوتن):

-نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى على العاكوب ، ط عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط1 عام 1996 .

همفرى(روبرت همفرى):

- تيار الوعى ترجمة د.محمود الربيعى ط مكتبة الشباب د.ت .

وولف (فرجينيا وولف) وآخرون:

- الرواية في الأدب الإنجليزى الحديث ترجمة د.إنجيل بطرس سمعان ،ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة عام 1971.

ويلك(رينيه ويلك) :

- مفاهيم نقدية ترجمة د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، فبراير عام 1987 رقم 110.

ويلك (رينيه ويلك وأوستن وارين):

- نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت عام 1978 .

رابعا : المراجع الأجنبية :

Prince (Gerald Prince) :

A Dictionary of Narratology, Scalar Press England 1991

DondldKessey:

Context –U-S-A-Mayfield –Publishing Company 1994 p 285

(Ingram) Forest Ingram :

'Representive short story cycles of the twentieth century studies in aliterary the hugue.u.s.A.1971 .

خامسا : المجلات والدوريات :

براداة (محمد برادة):

- الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ـ مجلة فصول المجلد الحادى عشر، العدد الرابع 1993 .

بهي(د. عصام بهي):

- أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال – مجلة فصول – المجلد الخامس – العدد الرابع يوليو – أغسطس – سبتمبر عام 1981م .

بو الطيب(عبد العالى بو الطيب):

-إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة فصول المجلد الثانى عشر العدد الثانى، صيف 1993.

حافظ (د. صبرى حافظ):

- قراءة في رواية حديثة ، مالك الحزين ، مجلة فصول مجلد 4 العدد 4 عام 1984 م .

الحجمرى (عبد الفتاح الحجمرى):

- السارد في الوجوه البيضاء ، مجلة فصول المجلد 12 العدد2 صيف 1993م

حنيش(د. الهادى عبد العالى حنيش):

- مقال بعنوان وجها لوجه - مجلة العربى العدد 483 فبراير عام 1999 م .

خليل(لؤى على خليل):

- المكان في قصص وليد إخلاصى، مجلة عالم الفكر، ط المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الخامس والعشرون العدد 4 أبريل مايو يونيه عام 1997.

شكرى(د. غالى شكرى):

- أقنعة الفانتازيا، من سفر التكوين (في البدء كان القمع)، مجلة فصول المجلد الحادى عشر، العدد الأول ربيع 1992.

صبرة(أحمد صبرة):

- جوانب من شعرية الرواية ـ فصول ـ المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، 1997.

فريد(د.ماهر شفيق فريد):

- من تجليات الحداثة في القصة المصرية ملاحظات حول خمس نصوص لإدوار الخراط مجلة إبداع العدد 8 السنة 2 أغسطس عام 1984 .

قاسم (د. سيزا قاسم):

- المفارقة في القص العربى، مجلة فصول المجلد الثانى ـ العدد الثالث 1982.

- تجربة نقدية موسم الهجرة إلى الشمال – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثانى – يناير عام 1981م .

المدنى(عز الدين المدنى):

- نحو جماليات فكرية للتجريب المسرحى ، حوار مع المفكر العربى التونسى عز الدين المدنى – مجلة القاهرة أكتوبر عام 1995 العدد (155).

منير(د. وليد منير) :

- دور الآخر في الإبداع الجمالى – مجلة فصول – العدد العاشر 2،1 يوليو أغسطس سبتمبر عام 1991م .



شعبان عبد الحكيم محمد ناقد ، وأديب قصصى ، وشاعر مصرى ، حصل على الدكتوراة في النقد الأدبى بتقدير مرتبة الشرف الأولى ،عن أطروحته (النقد الجمالى عند العرب) له أكثر من عشرين عملًا نقدياً ، منها : دورالاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النقدية عند العرب، نظرية التلقى في تراثنا النقدى والبلاغى ، الرواية العربية الجديدة ، السيرة الذاتية في الأدب العربى الحديث ، الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصى ، اتجاهات الرواية العربية من عام 1960 : 2010 م ، التجريب في فن القصة القصيرة - تطور التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة – بدايات المسرح العربى – الغنائية والغموض في القصيدة الحديثة ، قراءة النص الشعرى قديما وحديثا ....الخ ، واثنتا عشرة رواية منها : وقتلوا الدكتور أحمد ، يوم عاصف جدا ، العبور إلى الشاطىء الآخر ، دعوة مرفوضة، في العمر بدل الضائع ، على الهواء مباشرة ، ترميم البيت القديم ومجموعتان قصصيتان : الرجل ذو الوجه القبيح وقصص أخرى ، شىء لم يكن ، وثلاثة دواوين شعرية :أوراق تنزف دما ، عزف على وتر مقطوع ، ترنيمات عاشق حزين ......فاز بجوائز عدة ، منها جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبى